UNIV. OF ARIZONA
864.6 R45c
Reyes, Alfonso/Cuestiones esteticas
mn
3 9001 03945 3132

UNIVERSITY OF ARIZONA
LIBRARY

ALFONSO REYES

Cuestiones Estéticas

LIBRERÍA P. OLLENDORFF

PARÍS

7346

CUESTIONES ESTÉTICAS

ES PROPIEDAD. — DERECHOS RESERVADOS.

ALFONSO REYES

CUESTIONES ESTÉTICAS

Obsequio de la
Universidad Nacional
de México

Sociedad de Ediciones literarias y artísticas
LIBRERÍA PAUL OLLENDORFF
50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50
PARÍS

UNIVERSITY OF ARIZONA
864.6
R45c
LIBRARY

Obsequio de la
Universidad Nacional
de México.

PRÓLOGO

Este es un prólogo espontáneo, el anuncio de una hermosa epifanía. No me lo ha pedido el autor al confiarme la publicación de su libro : me obliga á escribirlo una simpatía imperiosa.

Alfonso Reyes es un efebo mexicano : apenas tiene veinte años. Só o el entusiasmo traduce en este libro su edad. No son dones de toda juventud su madurez erudita y su crítica penetrante. Tiene cultura vastísima de literaturas antiguas y modernas, analiza con vigor precoz y estudia múltiples asuntos con la ondulante curiosidad del humanista. OPINIONES, INTENCIONES, *denomina su libro, como Oscar Wilde : son motivos líricos; libres decires, dulces arcaísmos. Ama la claridad griega y el simbolismo obscuro de Mallarmé; sabe del inquieto Nietzsche y del olímpico Goethe; comenta á Bernard Shaw y al viejo Esquilo. No es el vagar perezoso del diletante,*

36525

sino las etapas progresivas de un artista crítico, si estas calidades reunidas no son una paradoja. Penetra con el análisis, pero no olvida la intuición vencedora del misterio. Es magistral, entre todos los artículos de Reyes, su estudio de las tres Electras, de delicada psicología y erudición amena. Su prosa es artística y á la vez delicada y harmoniosa. Ni lenta, como en sabios comentadores, ni nerviosa, como en el arte del periodista. De noble cuño español, de eficaz precisión, de elegante curso, como corresponde á un pensamiento delicado y sinuoso.

Pertenece Alfonso Reyes á un simpático grupo de escritores, pequeña academia mexicana, de libres discusiones platónicas. En la majestuosa ciudad del Anáhuac, severa, imperial, discuten gravemente estos mancebos apasionados. Pedro Henríquez Ureña, hijo de Salomé Ureña, la admirable poetisa dominicana, es el Sócrates de este grupo fraternal, me escribe Reyes. Será una de las glorias más ciertas del pensamiento americano. Crítico, filósofo, alma evangélica de protestante liberal, inquietada por grandes problemas, profundo erudito en letras castellanas, sajonas, italianas, renueva los asuntos que estudia. Cuando escribe sobre Nietzsche y el pragmatismo, se adelanta al filósofo francés René Berthelot,

cuando analiza el verso endecasílabo, completa á Menéndez Pelayo. Junto á Henríquez Ureña y Alfonso Reyes están Antonio Caso, filósofo que ha estudiado robustamente á Nietzsche y Augusto Comte, enflaquecido por las meditaciones, elocuente, creador de bellas síntesis; Jesús T. Acevedo, arquitecto pródigo en ideas, distante y melancólico, perdido en la contemplación de sus visiones; Max Henríquez Ureña, hermano de Pedro, artista, periodista, brillante crítico de ideas musicales; Alfonso Cravioto, crítico de ideas pictóricas; otros varios, en fin, cuyas aficiones de noble idealismo se harmonizan, dentro de la más rica variedad de especialidades científicas.

Comentan estos jóvenes libremente todas las ideas, un día las Memorias *de Goethe, otro la arquitectura gótica, después la música de Straus. Preside á sus escarceos, perdurable sugestión, el ideal griego. Conocen la Grecia artística y filosófica, y algo del espíritu platónico llega á la vieja ciudad colonial donde un grupo ardiente escucha la música de ideales esferas y desempeña un magisterio harmonioso.*

Alfonso Reyes es entre ellos el Benjamín. En él se cumplen las leyes de la herencia. Su padre es el general Bernardo Reyes, gobernador ate-

niense de un estado mexicano, rival de Porfirio Díaz, el presidente imperator. *Anciano de noble perfil quijotesco, de larga actividad política y moral, protegió siempre las letras y publicó, en nueva edición, el evangelio laico del gran crítico uruguayo. Alfonso Reyes es también paladín del « arielismo » en América. Defiende el ideal español, la harmonía griega, el legado latino, en un país amenazado por turbias plutocracias.*

Saludemos al efebo mexicano que trae acentos castizos, un ideal y una esperanza.

FRANCISCO GARCÍA CALDERÓN.

París, 1911.

OPINIONES

LAS TRES « ELECTRAS » DEL TEATRO ATENIENSE

Para Pedro Henríquez Ureña.

CAS POPULARES
IVERSIDAD NACIONAL DE

LAS TRES « ELECTRAS »

DEL TEATRO ATENIENSE

La grave culpa de Tántalo, prolongando á través del tiempo su influjo pernicioso, y como en virtud de una ley de compensación, fué contaminando con su maldad é hiriendo con su castigo á los numerosos tantálidas, hasta que el último de ellos, Orestes, libertó, con la expiación final, á su raza, del fatalismo : pues ni el tormento del agua y los frutos vedados, ni el de la roca amenazante, bastaron á calmar la cólera de las potencias subterráneas; y sucedió que la semilla de maldición, atraída por Tántalo, germinara, ruinosamente, en el campo doméstico. Y desenrolló la fatalidad su curso, proyectándose sobre los hijos de la raza; y ellos desfilaron, espectrales, esterilizando la tierra con los pies.

Pélope, hijo del Titán, heredó la maldición para trasmitirla á la raza. Y el designio de Zeus se cumplía pavorosamente, en tanto que Tiestes y Atreo, los dos Pelópidas, divididos por querella fraternal, se disputaban el cetro pesado. Y, en convite criminal, Tiestes, engañado por Atreo, devoraba á sus propios hijos y, advertido de la abominación, desfallecía vomitando los despojos horrendos.

Tiestes había engendrado á Egisto, y Atreo á la Fuerza de Agamemnón y al blondo Menelao. Y fué por Helena, hija del cisne y esposa de Menelao, por quien la llanura del Escamandro se pobló de guerreros muertos; y por Clitemnestra la Tindárida, — que vino á ser, trágicamente, esposa de Agamemnón, — por quien nuevos dolores ensombrecieron la raza.

En tanto que Menelao y Agamemnón asediaban á los troyanos, para la reconquista de Helena, Clitemnestra, aconsejada por Egisto su amante, prevenía el puñal. Y al puñal y á la astucia sucumbió Agamemnón, victorioso y de vuelta al lugar nativo, arrastrando tras sí, como por contagio de fatalidad, á la delirante Casandra. — Así Clitemnestra regocijó á Egisto su amante, acreciendo las voluptuosidades del lecho.

Pero soñó, con sueño augural (dice Esquilo), que dragón nacido de sus propias entrañas y amaman-

tado á su mismo seno sacaba del pezón materno, mezcladas, la sangre y la leche. Soñó, — dice Sófocles, — que Agamemnón, resucitado, plantaba en la tierra, orgullosamente, el antiguo cetro de Tántalo, y que el cetro soltaba ramas, y, trocado en árbol floreciente, asombraba á toda Micenas.

Y vino Orestes, hijo de Agamemnón : vino del destierro á desgarrar el vientre materno, en venganza de su padre y atendiendo á los mandatos de Apolo. Y por ello sufrió persecución de las gentes y de las Erinas de la Madre; y ya, reñido con Menelao, se disponía á clavar su espada en el flanco de Helena, sino que ésta escapó hacia el éter, convertida en astro.

Perseguido por las Erinas y siempre acompañado del fiel Pílades, huyó Orestes abandonando á Electra su hermana. Y cuenta Esquilo que, perdonado en la tierra de Palas, por el consejo de los ancianos, ante el cual los propios dioses comparecieron como partícipes en las acciones del héroe, halló Orestes fin á sus fatigas, — y así terminó la expiación de la raza de Tántalo. Eurípides cuenta que, de aventura en aventura, Orestes dió, por fin, en tierra de Tauros, adonde, para alcanzar perdón, debía robar del templo la estatua de la diosa Artemis, y que ahí encontró á Ifigenia, su otra hermana, oficiando como sacerdotisa del templo : — á Ifigenia, á quien

su padre Agamemnón, constreñido por los oráculos, y para que sus naves caminasen con fortuna hacia Ilión, había creído sacrificar, en Áulide, á la propia Artemis, pero que, salvada por la diosa en el momento del sacrificio, cumplía hoy, como en una segunda vida, los ritos sangrientos de la divinidad, recordando, á veces, por la visión del sueño, su vida anterior, y no sabiendo qué hacer de su existencia. Orestes huyó de Táurida con la anhelada estatua, y, llevando consigo á Ifigenia, navegó hacia Atenas. Esta es, según Eurípides, la suerte de la raza de Tántalo.

Tántalo insolente y punido; Tiestes vomitando á sus hijos; y toda la caterva ilustre de los Aqueos de bellas *némides* y de cascos lucientes, cuyas almas fueron precipitadas al reino sombrío, y á quienes Agamemnón gobernada con la lanza temida; y toda la caterva ilustre de los troyanos dirigidos por Héctor Matador de Hombres; y Agamemnón, vencido á mansalva, en el baño y entre caricias; y Egisto regocijado y cobarde; y Clitemnestra, « la hembra matadora del macho », apuñaleada por su hijo; y Orestes que asesina y padece; é Ifigenia, víctima y virgen; y Menelao, egoísta, y casi indiferente en el teatro, si batallador en la epopeya; y el propio Pílades (tan imperatorio y lacónico que, en Esquilo, apenas habla para recordar las consignas

del Oráculo y desvanecer el titubeo del cuchillo de Orestes ante el seno de la Tindárida; bien que pierda, con Sófocles, y en una de las tragedias de Eurípides, su dignidad terrible, y sólo se conserve como personaje mudo, y por mucho que Eurípides, en otra de sus tragedias, lo cambie en fiel amigo de Orestes y de sus mismos años, elocuente, confidencial, — desvaneciéndose así, en ambos trágicos, el simbolismo del personaje legendario), — el propio Pílades, que parece la propia voz de los Destinos, y Casandra inspirada, y Helena irresponsable, — los tres afluyendo á la gran fatalidad común de la raza de Tántalo, — todos, todos ellos completan el cuadro espléndidamente doloroso. Y sola una sombra blanca, la de Electra, discurre, azorada, por la escena trágica, á manera de casta luz.

I

Con la verdadera indecisión trágica, y sufriendo el conflicto interno que nace de la sumisión natural de las vírgenes y los frenos del pudor, en pugna con las injusticias que la someten, y contra las cuales todos, sino ella, se rebelarían, la Electra de Esquilo es una seductora y delicada figura, cuya misma

tenuidad conviene á prestarle más color patético, convirtiéndola en noble representación del dolor humano, liberado por la inconsciencia y el ensueño. Paradójica en tal razón, ella posee ese temple de las almas sensitivas por extremo, adonde el engaño del mundo impide, compasivamente, á la amargura, ejercitarse en todo su rigor : es como si un sentido oculto y previsor y trascendental de su naturaleza, la armase de particular tolerancia ante la aberración de los crímenes en que vive (al punto que éstos resultan suavizados si acontece que ella los relate); y no parece sino que la vida, por desapacible que sea con los otros, cuida de llegar hasta Electra en sus más dulces expresiones y con sus más piadosos engaños.

Quien haya leído y releído aquel deleitable trozo en que Electra, acompañada de las Coéforas, párase, perpleja, ante la tumba de su padre, no sabiendo qué voto hacer ni en qué nombre vaciar el vaso libatorio, y descubre, á poco, la llegada de su hermano Orestes con sola una trenza de cabellos depositada sobre el sepulcro y unas señales de haber pisado por ahí un caminante (escena de la *anagnorisis*, en la nomenclatura de Aristóteles); quien tal haya leído repetidas veces, si tiene la virtud de sorprender el nuevo matiz de impresión que á cada nueva presencia provocan las cosas conocidas de

antes, ya habrá advertido cómo, al finalizar la lectura, se queda, unas veces, con real emoción dramática, otras, con ansia de llorar, y otras aún, con grata placidez risueña, como inspirada por un vago y perdido concierto de arpas. Esta sugestión múltiple, este poder trinitario de la emoción sugerida, ya tremenda, ya melancólica ó bien jovial, es el más hondo secreto de la belleza inefable de Electra; y Esquilo, que más se define en lo sustancial y sentencioso, y que es tan abstracto cuanto lo requiere la pureza del teatro helénico, acertó aquí con una emoción, — abstracta por indefinida, — que viene á caracterizar la esencia de una personalidad y es como el cuadro de las fuerzas afectivas que, necesitadas de acción y obrando por su pura actividad espontánea, se derraman, sin objeto especial que las solicite, sobre todos los objetos posibles. Y así Electra es un dechado de su respectivo carácter (un *paradigma* en la nomenclatura clásica), una entidad: la virgen, provista de un fondo decorativo, el pesimismo trágico: — éste hace externarse todos los atributos de aquella, y determina las manifestaciones de su existir.

En el mundo de la tragedia helénica la Electra no es una anomalía: nada tiene de irresoluble, ni posee ese sinnúmero de motivos sentimentales que caracteriza á la mujer. Electra no está copiada de la

realidad : no es enigmática, sino sencilla y de factura cabal; y si sufre un conflicto interno, no exige éste caracteres algunos de personalidad concreta, sino que es el que necesariamente, psicológicamente, resulta de su condición de virgen. Y basta esta condición, y que se encuentre Electra ante los acontecimientos con que la asedia la vida, para que el conflicto se produzca. Electra no es un ser, sino un contorno de ser, en el cual, si á teñirlo fuéramos con los colores de la vida, cabrían una infinidad de seres particulares. Podéis concebir que, por una sucesión de abstracciones, se despojase un ser, como de otras tantas cortezas, de aquellos atributos que más lo individualizan, hasta quedar convertido en lo que tiene de puramente formal, hasta quedar reducido á un molde, á un nexo de fuerzas psíquicas sabiamente ordenadas por una virtud esencial; podéis imaginar que, en un *vitral* de iglesia gótica, las figuras fuesen perdiendo su tinte especial y, al cabo de siglos, quedasen reducidas á un vago diseño proyectado sobre el descolor y la trasparencia del vidrio : podéis así concebir é imaginar la Electra de Esquilo.

Y mejor será si á la virgen del teatro antiguo se la compara con la virgen del teatro moderno : con Ofelia. Esta sí que tiene color personalísimo y que no es, como la otra, un contorno de ser, sino un ser

compacto. Mientras cruza, por la transparencia de aquella, el destino, como un haz de luz á través de un cristal, — sin tropiezo y apenas refractándose en la conciencia, — hállase en ésta parado por un obstáculo macizo (aunque parece dócil), por un ser provisto de tanta individualidad, que no puede menos de oponerse al aniquilamiento del libre albedrío en lo fatal, y que tiene toda la complicación admirable y peculiar de las cosas del mundo cuando se las mira, no en su conjunto, sino en su integración detallada; y tanto es así, que siendo Ofelia la *virgen*, « cuyo carácter, — decía Coleridge, — consiste precisamente en estar libre de los defectos de su sexo », críticos hay que creen adivinar, en lo más íntimo de este espíritu, un sedimento impuro y sensual que sube á flote con la locura. En tanto que Electra va hacia el túmulo de Agamemnón, indecisa y mansa, y alterna su trémula voz con los gritos pávidos del coro de esclavas; ó en tanto que compara con sus propios rizos el que halla sobre la piedra tumbal y trata de ajustar los cándidos pies á las huellas amigas que descubre en el suelo, — reconociendo por los signos á Orestes, y desconociéndolo por su presencia, — en tanto que dialoga con él bajo el techo maldito, adonde vuela la tropa de hermanas, de Erinas, que, como en las palabras de Casandra, « á una voz cantan desapacible y temerosa canción

de maldiciones »; en tanto que dialoga con él en tierno dialogar que á poco se torna iracundo y sagrado ,— mágicamente camina Ofelia, con sus fantásticas guirnaldas, adornada con su locura, con sus canciones inesperadas, junto al sauce, junto al río, siguiendo las rosas que se van con el agua. La virgen robusta y la virgen loca, la sencilla y la enigmática; la que guarda calor en potencia y la que se mustia en asfixia; la que espera sazón de mujer, la que se consume en ansias prematuras; la virgen antigua y la virgen moderna : Electra y Ofelia, se diría, según es la savia animadora que recibieron de sus creadores, que se las mira, con su encanto de promesas perennes, sentadas al Convite de las Diez Vírgenes de San Metodio, proclamar, en inocentes discursos, como la mayor perfección humana, las excelencias de la virginidad !

Pero en la virgen Electra, aparte de aquella abstracción que dijimos serle peculiar (y que convendremos en llamar la *transparencia de los personajes del teatro antiguo*), cualidad general, — hay lo característico de ella, que resulta de su condición de virgen : hay algo de lo que se ha llamado *ensueño apolíneo*. Acompaña todos sus ademanes y sus decires tal delectación estética y tal conformidad con el mundo, que no hay duda en afirmar : Electra no tiene cabal noción de su infortunio. Es tan

esfumada, es tan tenue, que hasta la conciencia en ella (única cosa verdaderamente viva en todas las figuras de la tragedia) se ha perdido un tanto. Lo que cuadra con justicia á su ademán de virgen. De ahí el prestigio de la Electra de Esquilo, que lleva, como regalo de las Gracias, una mirada atónita en los ojos concertada con un esbozo de sonrisa en los labios.

Mas no creáis que todo ha de ser vacilación y dolor irresoluto. La llegada de Orestes, el hermano « que ocupa cuatro partes en el corazón de Electra », determina en ella la mayor exaltación heroica. Y se produce entonces aquella plegaria incomparable en que ambos hermanos invocan los manes del padre muerto. (Dice Orestes: — ¡Yo te invoco, padre! ¡Padre, sé con los que te amaron! — Dice Electra: « ¡Yo también te llamo con mis lágrimas!), en que uno completa las palabras del otro. (Dice Orestes: « ¡No te cogieron con grillos de cobre, padre! » — Dice Electra: « Sino en vergonzosa y traidora envoltura »), en que un mismo sentimiento nivela sus almas en la más solemne altitud, en que el dolor se transforma en rabia y en que Electra, al fin, por solo seguir á quien la ampara, que no por decisión espontánea, se rebela, terrible, y exclama ante Orestes, que es el ejecutor: — ¡Oh dioses, sea vuestra sentencia cumplida!

El momento de exaltación de los espíritus tímidos, es de lo más patético que hay en la tragedia de la vida. Los motivos emocionales se han ido acumulando, y la rabia ruge adentro contenida por la timidez natural. Hombres hay en quienes, de suyo, la sorda energía sofrenada estalla al fin, y los liberta de su debilidad propia, y hasta suele darles, para el resto de su existencia, cierto tinte de atrevimiento que antes les era extraño. Los hay también que se llevan su furor á la tumba. Los hay también, — y así es la Electra de Esquilo, — que, abandonados á su natural, nunca echarán de sí ese sedimento rabioso, hasta que la audacia de un ser simpático, obrando como talismán, suscita en ellos una germinación subitánea, que se extinguiera acaso sin la presencia de quien la provoca.

El momento de exaltación de Electra *es su momento trágico*. Hay más tragedia ahí que en el mismo Orestes. Y no porque á éste deba considerársele como la decisión sin conflicto, como la fuerza que no vacila, como el Destino irreprochable, — puesto que la mano le tiembla ante el seno maternal y es fuerza que Pílades suelte al fin la escondida voz para recordar la sentencia que dictó Apolo desde el Ombligo de la Tierra. — Sino que la tragedia de Orestes, según Esquilo la presenta, carece de ese encanto espiritual de la de Electra. Y esta es ocasión

de acudir á las palabras doctas de Henri Weil : «La psicología vendrá más tarde; está aún reemplazada, ó si se quiere, envuelta por la mitología; lo que pasa en el corazón del hombre es proyectado hacia afuera; los conflictos interiores toman cuerpo y figura, aparecen bajo la forma de un drama visible. » Y es, en verdad, tal exteriorización lo que desvirtúa la tragedia de Orestes. Además, Orestes sabe que ha de matar; su mano vacila, pero su inteligencia no; por eso se alienta á sí mismo con discursos de ira. Orestes se mueve según la línea de un claro Destino. Electra no, que vacila, como en un conflicto de Destinos, con la verdadera indecisión trágica. Electra no, que no va por línea resuelta, y cuyo tormento interior es un lamentarse en silencio, y desesperarse á solas y no atreverse á desear venganza. La solución de su conflicto es atreverse á desear venganza; la solución de su conflicto no se proyecta sobre el mundo en expresiones ó en actos; su tragedia no remata, como la de Orestes, en la punta de la daga sedienta; su tragedia, tan íntima y tan silenciosa como en la Deméter de Gnido, silenciosamente se apacigua, como un apagarse de las turbulencias del ánimo. Otro se alterara deseando el crimen : ella se aquieta con desearlo. Y una piedad providencial, como una reacción de la naturaleza, con las propias lágrimas que llora le empaña los ojos,

porque no mire la sangre vertida, y los acontecimientos fatales, encarnados en Orestes, cuidan de cumplir la venganza que ella no podía anhelar siquiera.

Virginal, sojuzgada, mansa, responde á la iniquidad con una sublevación interna, — igual que, sumisas al pie que las dobla, sueltan su jugo eficaz las yerbas de virtud.

II

Distingue á Sófocles la afición á crear parejas virginales, complaciéndose con oponer, en bellas antítesis, al empuje casi marcial de unas vírgenes el encanto pudoroso de otras. Cuadran, á aquellas, el potro y los dardos de las amazonas, y á éstas la rueca pacientemente manejada en el silencio del gineceo. Lo que es, en la Electra de Esquilo, la verdadera indecisión trágica y el conflicto interno, Sófocles lo fracciona en una pareja virginal (Crisotemis y Electra); en una virgen que cede, sumisa, y otra que se rebela, heroica. Y las concierta por tal manera y aviene y aprovecha tanto la oposición de una con la otra, que, por mucho que simplifique así la tragedia íntima, externándola y haciéndola orna-

mental, y por mucho que aquel desenfreno heroico disgustase á Aristóteles como nada harmónico ni consonante con la virginidad, — antes cualidad máscula y de las que piden más esfuerzo viril, — Electra y su hermana Crisotemis, Antígona y su hermana Ismena, nos deleitarán siempre con sus diálogos, alternados en trágico paralelismo, y como el viejo Edipo que, en Colona, nos aparece conducido por sus dos hijas, ha de aparecernos Sófocles acompañado de su pareja virginal.

Ya no es la Electra, en Sófocles, virgen sojuzgada y mansa que responde á la iniquidad con una sublevación interna, sino virgen francamente rebelde, tenaz y despótica, — como la misma Antígona sofoclea, — sin conflicto interior, y tan fácil en su problema trágico, que basta seguir sus discursos para poder representársela.

Con sólo cuidarse de distinguir lo que es en las figuras teatrales prestigio mitológico independiente del poeta (quien se encuentra ya á los héroes adornados por fábulas más ó menos brillantes y sugestivas), de lo que es en ellos valor dramático añadido por la interpretación poética, fácilmente se advertirá que los personajes de Sófocles se caracterizan por una tendencia superior é inalterable, viniendo así las demás cualidades formativas á aparentar no más la vestidura de aquella cualidad central.

Sófocles crea las figuras de su teatro, más para la ornamentación general de la tragedia que para la riqueza interior. Los seres que él imagina no son sino *fuerzas elementales* acondicionadas para la vida por medio de un ropaje de atributos secundarios. La aparente complicación de Edipo resulta de los acontecimientos de afuera más que de motivos espirituales. Para tales conflictos externos, tiene hasta modelos prefijados. Aprovecha, por ejemplo, con gran frecuencia, la desazón que se experimenta cuando á busca de afortunadas vías se cae en el peor sendero. Acordaos de la Deyanira. Y acordaos, no está por demás, de la Yocasta, que tiene con aquella su vaga semejanza en aquel silencioso desaparecer de la escena antes del suicidio, que es una noble insinuación trágica. — Filoctetes parece naufragar entre vacilaciones, mas no tiene mayor secreto espiritual, sino que la acción es de conflictos tan tramados, sí, pero tan externos y tan extraños á su voluntad que, á no ser por la oportuna aparición de Heracles, nada se resolvería. Estos personajes, — vistos en las tragedias de Sófocles y sólo en lo que éste añadió á su legendaria naturaleza, — son siempre *unidades de alma y fuerzas elementales* que el poeta escogía y vestía convenientemente para disponerlas al choque dramático. Éste es el modo de crear seres que usa Sófocles; ésta es su *psicotecnia.*

La Electra de Sófocles es de estos personajes surgidos por la abstracción de una cualidad aislada y aparejados débilmente con otros signos secundarios que quitan á la figura todo aspecto de cosa escueta. La tendencia única para que fué creada domina en ella sobre cualquier manifestación diversa de su vida, subordinándolo todo y entretejiendo la trama de todos los instantes psicológicos como un *ley-motivo* musical. La Electra de Sófocles nació para la rebeldía, y el curso de su destino es inquebrantable y elocuente. Oíd cómo habla ante la ira de Clitemnestra su madre :

— Si hemos de matar al que mata, que mueras tú según la pena merecida... Mira que más pareces nuestra ama que no nuestra madre... Como ello te plazca, ya puedes ir diciendo á las gentes que soy mala ó que soy injuriosa, ó, si quieres, llena de impudor. Yo también diré que, culpable de tanto vicio, no he degenerado de tí ni te voy en zaga.

Y, como prosiga Clitemnestra :

— Y ¿á qué cuidarse de quien habla á su madre en tan injuriosa manera y á los pocos años que tiene ? ¿ No es cierto que osará los mayores crímenes quien se desvistió del pudor?...

Electra responde con estas palabras que la definen :

— En verdad, sábelo pues, me avergüenzo de ello,

por mucho que tú no lo creas. Sé que tales cosas no convienen á mis pocos años ni á quien yo soy; pero á eso me orillan tu odio y tus acciones, porque el mal enseña el mal ».

La tragedia sigue desarrollándose. El Pedagogo, según lo convenido con Orestes, trae la falsa noticia de que éste murió, arrastrado por los caballos de su carro, en el estadio, en los juegos délficos.

Para deleite vuestro y curiosidad, quiero que oigáis la descripción de su muerte, no como la presenta Sófocles, sino en la adaptación castellana que, con el nombre de *La venganza de Agamenón.* hizo de esta tragedia antigua, — y por primera vez en nuestra habla, — el Maestro Hernán Pérez de Oliva, cuyo estilo, fruto del siglo XVI, cuando se escribió el mejor castellano, encanta por la perfección delicada. El Pedagogo, que allí, castellanamente, se llama el *Ayo,* habla así :

« Sé que los mancebos ilustres como él ordenaron unas fiestas, dó en presencia de muchas gentes aprobasen sus personas. En ellas ordenaron ejercicios en que claro pudiesen mostrar todas sus destrezas. Hombres hubo de ellos que en fuerzas y en armas y en ligereza hicieron grandes cosas : más Orestes de todos hubo victoria. Y puesto en medio del espacio, en la lindeza de su cuerpo y hermosura de su cara, parecía que la naturaleza le hizo Príncipe de todos.

En él solo estaban puestos los ojos de cuantos había en aquellas fiestas. Los mancebos alababan su esfuerzo : los viejos su tiento : y las mujeres su mesura y gentileza, juzgándolo todos digno de gran señorío y deseándole lo mismo. Luego Orestes y aquellos nobles subieron á caballo; y partidos en dos representaban batalla. Aquí el caballo de Orestes muy aquejado, según la fuerza y presteza del que lo regía, cayó en tierra sobre Orestes; y el caballo se levantó luego, mas Orestes quedó muerto tendido. Parece que quiso aquel día la fortuna en presencia de tanta gente mostrar su poderío : que á quien poco antes lo había puesto en la cumbre del placer de esta vida, en un momento le abajó con la muerte. Luego por todo aquel espacio había una lluvia de lágrimas, con que la fiesta tornó tal cuales suelen ser los días que claros amanecen y anochecen con te[illegible]stad... »

Electra se mira sin apoyo. Clitemnestra, aliviada de un presentimiento, dice sus más graves palabras :

— ¡ Ay triste, que solo salvo mi vida á costa de mis propias desgracias !

Egisto y su amante reinarán en paz. Crisotemis está sometida, pero no la insumisa Electra. Ésta, en Esquilo, persistiría llorosa en llevar á la tumba del padre muerto su piedad y sus dones fúnebres. Pero la de Sófocles, de condición heroica y belígera,

llama á Crisotemis y le propone luchar con armas en contra de Egisto y Clitemnestra.

— Las acciones más justas dañan á veces, — dice Crisotemis.

— Y yo, responde Electra, no quiero vivir según esa ley.

Viene, á seguidas, la escena de la *anagnorisis*, el encuentro de Electra y de Orestes. Llega él, ocultando su nombre, y con la urna cineraria en que dice llevar sus propios restos. Electra le mira y le habla sin conocerle. Al cabo se descubre él; ella, entonces, pasa del mayor dolor á la alegría más inesperada, — y éste contraste de emoción constituye la belleza de la *anagnorisis*.

Pero no hay, como en la anagnorisis de Esquilo, aquella magia sutil que brota de las pisadas de Orestes y de la trenza depositada en la tumba; no hay aquel conocer á Orestes por sus huellas y desconocerlo por su presencia, que suscita la emoción simbólica sin ser un verdadero símbolo; sino que hay la antítesis brusca, la agitación del ánimo, el paso del dolor que grita á la alegría que grita, la mayor ondulación trágica, el *pathos* delirante recorrido en toda su riquísima escala.

El Orestes de Sófocles no vacila un punto ni es fuerza que Pílades lo aliente porque no le turbe la presencia de su madre : es un instrumento divino,

sin conciencia, sin complicación interior. Y una vez reconocido por Electra, está valiente y ansioso de venganza. — De la Electra de Esquilo dije que su tragedia era mayor que la de Orestes. En Sófocles hay mayor razón para afirmarlo. Manifiestamente hizo de la Electra el núcleo de su tragedia inmortal: manifiestamente hizo á Orestes venir á menos para que no empañase, como en Esquilo, el esplendor de la verdadera criatura trágica, que es Electra. Dice Weil que el Orestes de Sófocles «no hace sino ejecutar el oráculo de Apolo; es un instrumento del dios; es un justiciero cuya acción queda cubierta por una autoridad superior. Así, sólo es un personaje secundario en el drama, y la muerte de Clitemnestra no es, en justicia, el verdadero asunto: la vieja fábula no sirve sino de cuadro y de pretexto á una acción diversa por completo de ella». — Y bien; aquí Orestes no va á suscitar en el espíritu de Electra aquella germinación refleja de odio y de venganza, antes la encuentra ya decidida, la previene para que oculte lo que sabe, y ella se dispone á cumplir sus órdenes, regocijada y sangrienta.

La tragedia se cumple al fin. Orestes desaparece de la escena. Se oye un grito de Clitemnestra. El coro y Electra se interrogan. Se oye nuevamente un grito y crecen la ansiedad de Electra y el espanto del coro. Y sigue Clitemnestra gritando; grita des-

garradoramente y llena de dolor. Y en medio del espanto del coro, en cuya turbación se hace presente la escena invisible del matricidio, — « Hiere, grita Electra, hiere nuevamente si puedes. » Y el coro clama espantado. — No es menor el espanto con que Egisto, creyendo descubrir el cadáver de Orestes descubre, al alzar el velo, el palpitante de Clitemnestra : — Aquí también la antítesis emocional, aquí también el paso de la alegría intensa al dolor y al horror. Aquí, como en la anagnorisis, como en el fraccionamiento de Electra en una virgen sumisa y otra rebelde, como en la oposición de Antígona é Ismena, la afición al choque, el anhelo de cansar el ánimo por el ejercicio brusco del sentimiento, que dominan y que iluminan las construcciones de las tragedias sofocleas.

III

Y cuadra ya observar que en Esquilo, como en Sófocles, el coro se halla presente sin cesar á las más secretas confidencias de los actores y que siempre es fiel á la voluntad del protagonista, al punto que podría caracterizarse á éste como el personaje simpático al coro. (Lo que no significa que el coro

Obsequio de la Universidad Nacional de México

aplauda en toda ocasión los actos de éste, pues no es el héroe trágico un modelo para imitado, sino un ejemplo, una lección). Y ésto es general en la tragedia griega : no hay coro traidor como no lo hay que no pueda ser iniciado en los mayores secretos de los héroes trágicos.

Ciertamente que la principal razón de tales cosas proviene de lo complicado que era hacer salir y entrar al coro á la escena; pero de este motivo, extraño al arte, resultó que el coro participase en los sentimientos del héroe.

Del coro ha dicho August Wilhelm Schlegel que es el « espectador ideal ». La crítica de esta teoría se halla condensada en las palabras de Nietzsche : « Nosotros, (dice), habíamos pensado siempre que el verdadero espectador, sea quien fuere, debería estar cierto de tener ante sí una obra artística y no una realidad empírica; y el coro trágico de los griegos, está, por cierto, obligado á reconocer como existencias corpóreas las figuras escénicas. » — (En el prólogo de *Los Cautivos* de Plauto, se dice, — y es oportuno citarlo aquí, — : « los acontecimientos de esta pieza serán reales para nosotros; mas para vosotros, espectadores, ésto no pasará de ser una comedia. ») — Además, continúa Nietzsche, dado que el origen de la tragedia es el coro aislado, menester sería admitir que hay espectador antes que

haya espectáculo, lo que es un contrasentido». Y propone, como única interpretación admisible de la teoría del *espectador ideal* : « el coro es el espectador ideal, por cuanto es el único *que mira*, el que mira el mundo de las visiones escénicas ». Solo que esto no nos aprovecha para explicar la razón existencial del coro, porque se contrae á solo explicar el papel que este desempeña en la tragedia.

Hegel define el coro como « el suelo fecundo sobre el cual únicamente crecen y se desarrollan los personajes, como las flores y los árboles que solamente prosperan en su terreno propio y natural ». « Es, dice, la *escena espiritual* del teatro antiguo ». Para Shiller, es un muro que aisla la acción trágica de la realidad, con lo cual gana la harmonía artística. Y Hegel y Shiller dicen verdad en parte ; pero aún hay más.

De dos maneras funciona el coro : ó dialogando con los actores é interviniendo en la acción trágica (y por eso decía Aristóteles que el coro es uno de los personajes y por eso la teoría del *espectador ideal* es inadmisible en todo caso) ó cantando sus estrofas, sus antistrofas, sus épodos, en esos entreactos líricos que hacen decir á los helenistas que el coro es el principio lírico y superviviente de la tragedia primitiva, fundido con el principio épico, á que representan los actores; que el coro es la supervivencia

de las danzas de sátiros en rededor de Dionisos; algo en suma, extraño á la tragedia posterior, ageno á su desarrollo, estorboso á veces, que sirve para que el público descanse de los episodios. — Cierto que estos entreactos líricos parecen remedar la conciencia concentrada á reflexionar y á juzgar y, según esta interpretación, en el coro residiría la verdadera tragedia, puesto que, como dice Otfried Müller, « el interés de la tragedia clásica no se halla nunca en el hecho material. El drama que la sirve de base y fondo es un drama interior, moral ». Es decir, que la cavilación, la reflexión sobre los designios de la Moira, constituye la verdadera tragedia. Y ahí queda, para la narración de los hechos, el aliento de la epopeya. — Pero se olvida, en todo ésto, que el coro no sólo reflexiona y cavila, sino que obra, siente y se desahoga.

Volvamos á Nietzsche: él razona así: el coro, elemento dionisíaco de la tragedia, es lo único original. La alucinación del coro produce una apariencia apolínea y aparece el dios, aparece Dionisos : el primer actor. Los demás actores, los *hipócrites*, «los que responden», son una multiplicación de este primer personaje. Está, pues, el coro, ante el dios, y de esta conjunción resulta el *drama* en el sentido extricto del término. Y concluye así, Nietzsche, su razonamiento : « hemos de entender la tragedia

griega, como el coro dionisíaco que se descarga, constantemente, en un mundo apolíneo de imágenes ». Es decir, que el coro sirve para explicar la existencia de los actores, porque el coro los ha creado para sí con su ensueño apolíneo. Hay, pues, en el coro, lo que se llama, en el modernísimo lenguaje de Jules de Gautier, *sentido espectacular*. Y ésto, explica el origen de la tragedia.

Mas, una vez nacido el drama (esa resultante de lo que se ha llamado respectivamente, y con términos que aislados no se corresponden, pero que unidos, aunque difieran en profundidad filosófica significan aparentemente lo mismo, la unión de lo dionisíaco y lo apolíneo, la unión del principio lírico y del principio épico) una vez nacido el *drama*, que es un desprendimiento diverso, en conjunto, de lo lírico y de lo épico, — el coro ¿subsistirá tan solo para explicar el nacimiento, la *existencia* del drama? Dentro de esta concepción, que no es tan puramente nietzscheana como de ordinario se dice, la respuesta será afirmativa. Ouvré, en las Formas Literarias del Pensamiento Griego, responde que el gusto por conservar la tradición y el deseo de impresionar con el mucho aparato teatral son los motivos para explicar la supervivencia del coro. Pero considerando la tragedia, no ya en sus fuentes (lo que servirá para reconstruir, filosóficamente explicado, el proceso

que dió origen á la verdadera tragedia), sino como debieron considerarla los mismos griegos en la época central del teatro ateniense, con Esquilo : con Sófocles : con Eurípides; la tragedia, en fin, según aparece y no según su proceso formativo; como el espíritu la contempla y no como deduce, razonadamente, que se formó: actual, ya no históricamente, — tenemos que invertir por fuerza la proposición discutida, y en vez de decir *el coro produce á los actores*, tenemos que decir que *los actores producen el coro*. La tragedia antigua sí que es *el organismo perfecto* y no hay que buscarle apéndices estorbosos ni supervivencias inútiles : el coro funciona rítmicamente, como un instrumento dinámico por donde estalla, en cantos, en gritos, en *ololugmoi*, el sedimento, la carga emocional precipitada en el fondo del ánimo por los episodios de la tragedia. Y por eso es fuerza que el coro esté presente á todos los acontecimientos y hasta á las revelaciones secretas : para conocer el drama y ponerse en contacto con él, para sentir, para emocionarse, y desahogar á poco *con desahogo lírico*, y cuando precisamente lo requiere el ánimo, la emoción, el *pathos* acumulado por las acciones dramáticas, la piedad, el terror. *Un instrumento oportuno y rítmico de desahogo lírico* : ésto es el coro de la tragedia helénica.

Si así pensáis del coro, os aparecerá la tragedia

como una completa representación del alma en su dinamismo pasional : nos empeñamos en luchas, padecemos, alcanzamos pequeños triunfos, alcanzamos triunfos decisivos; ó nos doblegan las fuerzas de afuera, ó las hacemos venir á nuestro servicio; y, de cuando en vez, nos apartamos un punto, medimos lo alcanzado, prevenimos lo venidero, nos compadecemos á nosotros mismos, cantamos nuestras propias victorias, y nos damos á la lamentación, á la exclamación, al *ololugmos*, al desahogo lírico, al llanto y al canto, como el coro de la tragedia helénica.

IV

En dos tragedias (la *Electra* y el *Orestes*) presentadas en el teatro ateniense la primera, según Wilamowitz y Henri Weil, en la primavera del año 413 A. C., y la segunda cinco años después, desarrolla Eurípides su concepción de Electra, tan humana y tan *decadente* que sólo por la acción del drama recuerda á la primera Electra, la de Esquilo, aquel contorno de sér, sombra blanca y paradigma de la condición virginal.

Ofrece la Electra de Eurípides toda la admirable complicación de las cosas del mundo, y su tragedia,

enteramente exteriorizada, es lucha y actividad agresiva contra los hombres y los acontecimientos adversos, y á través de la acción del drama y en su contacto con los hechos, y no en el silencio de la conciencia, — según era el caso en la Electra de Esquilo, — es donde hay que buscar los signos que la definan.

Ha cambiado el escenario tradicional del drama. Supone Eurípides que, á la muerte de Agamemnón, desterrado Orestes y salvado de la casa lamentable por el devoto servidor, — Egisto, triunfante y regocijado, viendo cómo los ilustres Argios se disputaban el amor de Electra, cuya virginidad ya está floreciente, y porque no llegase ésta á ser esposa de alguno de ellos (no brotase su seno algún hijo vengador), decide, silenciosamente, matarla. Pero Clitemnestra que, en Eurípides, humanizada, como era de esperarse, posee verdaderos rasgos maternales la salva, y, para que tenga hijos esclavos que no infundan miedo ni sepan de venganzas, la dá por esposa á un labrador de la tierra, descendiente de Micenios. El cual, en su sabiduría sencilla, atina á definir su lugar al lado de Electra; y más afligido que orgulloso, ni quiere que las manos de Electra se ocupen en faenas humildes, ni que traigan agua del manantial : mira con veneración á la hija de sus reyes, y respeta, bellamente, su lecho. Gilbert

Murray, pensando en el labriego de Electra, ha dicho de Eurípides: « En su desprecio por la sociedad y el poder del Estado, su espíritu iconoclasta hacia los semidioses homéricos admirados de todos, su simpatía por lo silencioso y generalmente no interpretado, encuentra heroísmo en los seres tranquilos, no mencionados por el mundo. »

Esta humana Electra de Eurípides nutre voluptuosamente su dolor, se complace excitándolo, es mujer. Adivina acaso que ahondando la pena, ó agota las propias fuerzas y queda insensible, ó atrae el acabamiento liberador. Hasta se echa de menos que no tenga Electra su delirio y su locura.

Porque estos seres endolorados que viven en las tragedias de Eurípides con vida humana, buscan adormecer el ánimo, y se rehusan por todos medios al dolor, desde aconsejando el amor moderado, la flecha galante de Eros y no la flecha erótica, hasta maldiciendo la amistad que hace llorar por los amigos, hasta proponer la renuncia de la procreación para no llorar por los hijos, hasta decir: ¡más vale no amar! ¡más vale no amar! — Pero una vez en el dolor, los veréis buscar con avidez trágica el mayor ejercicio de su pena; los veréis, dionisíacos, purificarse del mal con una locura benéfica, ó aconsejar fríamente, como el coro de Hécuba: « es perdonable renunciar á la vida cuando se lloran tales tormentos

que superen las propias fuezas para sentirlos ». — El delirio es en Eurípides una consecuencia y una liberación del dolor humano : es el estallido de toda psicología derrotada. En tanto que el delirio, en Esquilo, es una directa influencia divina (acordaos de Io en el Prometeo encadenado). Hay que entender así las palabras de Maurice Croiset cuando dice que « el delirio en Esquilo despierta más bien la idea del poder divino » y en Eurípides la de « la enfermedad humana », pues de otra suerte se caería en una ruin interpretación psicopática. Longino, en su *Tratado de lo Sublime*, dice que fué Eurípides « maestro en el amor y el furor ». Cierto es ésto y muy clara verdad, porque aquel misticismo que hay en Eurípides se resuelve en delirio, aquel *pathos* que hay, se resuelve en delirio. Por eso significan tanto las mujeres del teatro de Eurípides, porque el principio femenino es simpático con el dios delirante. Emile Egger observa que las *severas conveniencias* de las mujeres del teatro griego se transforman con Eurípides en las más violentas pasiones, y lo explica por aquella « especie de fatalidad dolorosa que parecía perseguirlo en toda parte ». Y ya es sabido y aceptado que aquel maldecir de las mujeres, en que se fundaba Aristófanes para imaginar que algunas, reunidas en la plaza pública, deliberaban sobre cómo despedazar á Eurípides, que aquellas cons-

tantes críticas á las mujeres, donde Croiset, con razón, ve « menos malignidad que tristeza », no son sino fenómenos indirectos movidos por el grande amor que las tenía y el grave interés con que le obligaban. — En *Las Bacantes*, Dionisos asegura su triunfo por las mujeres. Suélese dar á esta tragedia, la interpretación de mera palinodia y signo de conformidad cansada que, en la vejez del poeta, anuncian la paz, la reconciliación con la sabiduría popular. En verdad, esta tragedia tiene más profundo sentido. Creo firmemente que *Las Bacantes* expresan una realización y no una palinodia, aunque, sin atender á las causas y mirando desde afuera el desarrollo espiritual de Eurípides, proyectado en sus obras, pudiera muy bien justificarse la aludida opinión : Eurípides, racionalista y sofista, culto por extremo y revolucionario en todo terreno ¿cómo si no desdiciendo su obra en un arrepentimiento senil, podría ordenar por boca del coro, que se apruebe y siga lo que el vulgo humilde aprueba y sigue?

Pero es que Eurípides posee una dialéctica tan envenenada que acaba por destruirse á sí propia. Llega, con su genio dialéctico, á todos los escepticismos, y este escepticismo final es sólo la realización, el punto á que naturalmente alcanza, sin volverse atrás, sin desdecirse. Hay facultades cuyo desarrollo remata en el suicidio, y en Eurípides las

hallamos. Llega el óptimo florecimiento y sorprende al espíritu paralizado por un escepticismo cabal. ¿Qué fuerza psíquica servirá entonces de alma ordenadora? Allí está, nutrido por el largo silencio y hostigado por el fracaso de la razón, todo el tesoro de las pasiones. Ellas condensarán en su rededor las fuerzas del ser, y habrá aquel *segundo nacimiento* que estudia James en los casos del misticismo. En Eurípides, con la derrota del raciocinio, se demuestra aquella plenitud pasional que apuntaba ya en los cuadros de anteriores tragedias : había hecho correr un soplo de misticismo por los bosques adonde Hipólito ilustraba su arco; animó el venerable rostro de Hécuba con el gesto de la *desesperación griega*; dió á Ifigenia la alegría dramática del martirio; y, sensible siempre á las grandes cosas, produjo por fin *Las Bacantes*, — último jugo de sabiduría, herencia y regalo de sus años, — que él reflejó con su naturaleza elocuente todos los signos humanos de la vida, y por eso se hallaba un día, rico de la mejor riqueza, lanzando ante el público semi-bárbaro de Macedonia, sin el temor del severo público ateniense, su grito inacorde y victorioso. Y si habla entonces de volver á la verdad popular, es porque estaba en las ideas de la época el suponer que la gente inculta se halla más cerca de la pasión que los hombres sabios.

En *Las Bacantes* dice una verdad vieja y profunda: algo hay más grande que la razón. Lo irracional, antigua fuerza del mundo, grita y danza ahí en los coros enfurecidos y hace bailar á los ancianos de cabeza temblona. Vístense las mujeres con yerbas y, coronándose, agitan los pies inquietos, ó echan atrás, súbitamente, las enmarañadas cabezas, sintiendo hincharse los senos desbordantes. La presencia de Dionisos se anuncia por la vibración del suelo, y los poseídos por él, sienten alas en la frente y temblor en el alma. Brilla el cielo con más fulgor y la tierra exalta su actividad. El aire quema, y las arterias de los bosques del Citerón palpitan con ruido. Las venas ocultas se abren, y fluyen afuera los licores rituales: la miel, la leche, el vino. Es la tragedia delirante en que las bestias se asocian al furor de los hombres, porque Dionisos con la danza, como Orfeo con el canto, las hace venir en su seguimiento. Es la tragedia delirante, y toda locura conviene á su carácter romántico. « Pronto la Tierra toda bailará y cantará »; y los palacios, al presentarse el dios, como el de Licurgo en la tragedia perdida de Esquilo, alborotan, se enfurecen y gritan. *Las Bacantes* es un tipo acabado de tragedia delirante, donde Eurípides no niega su labor precedente, antes la realiza. El delirio, que influye la mayoría de sus tragedias, estalla en esta obra final con toda su

virtud contagiosa. La luz de los ojos divinos purifica el aire y corre, como una llama, por sobre todas las cabezas. Es la locura simpática, palpitante, del teatro de Eurípides; la que hacía á las gentes salir por las calles cantando los versos de la Andrómeda. Es el verdadero *elogio de la locura*. Y en el cortejo de seres delirantes que evoca el delirante Eurípides, falta la Electra.

La Electra delirante, sin tener ni el valor ni el significado de la antigua Electra, sería la justificación de este modo humano de concebirla, como las Bacantes son, en su furor, en su dolor, en sus danzas, simpáticas con los ritmos de la naturaleza, la obra en que este nuevo modo de hacer tragedias se justificara y se realizara.

La Electra de Eurípides cultiva, voluptuosamente, su llanto, y dice cuando aparece : « Oh negra noche, nutriz de los astros de oro; voy á través de tu sombra con la urna sobre mi cabeza, voy hacia las fuentes fluviales; y *no que me vea yo reducida á tan bajas tareas, sino á fin de mostrar á los dioses el ultraje de Egisto* y espandir por la amplitud del éter las plegarias que hago á mi padre...» Y cuando el cultor de la tierra la interroga sobre los cuidados que se toma, impropios de sus manos de reina, dice : «... Fuerza es que, aun sin ser obligada á ello, te cure con mi trabajo haciendo todo lo que pueda á fin de

que soportes más facilmente tus pesares. Tienes mucho que hacer afuera, menester es que yo vele en las cosas domésticas. Cuando el labrador vuelve á su casa, gusta de hallar orden por toda parte». — Y tomando para sí tales faenas, por sola su voluntad y sin verse estrechada á ello, se plañe á poco de su estado y dice : « Apresura el andar de tus pies, ya es tiempo; camina, camina y vé lamentándote. ¡ Ay me ! de Agamemnón he nacido, y fué la odiosa hija de Tíndaro quien me echó á la vida —, y los ciudadanos me llamaron Electra. ¡ Desdichada ! ¡ Ay ! ¡ Ay por mis duros trabajos y mi triste vida !... ¡ Anda, vé, sigue con gemidos, gusta otra vez la voluptuosidad de las lágrimas !» — Así gusta Electra de exacerbar sus dolores, y se complace así con su llanto.

Mas ya Orestes, nutrido en el odio al matador de su padre, aconsejado por Apolo y sabedor del matrimonio de Electra, ha vuelto del destierro, y lo acompaña Pílades, el amigo fiel, mudo aquí como en la tragedia de Sófocles.

El encuentro de Orestes con Electra, en que aquel, disfrazado, no se deja conocer por ella sino que sondea antes su ánimo é inquiere sobre su matrimonio y su nueva vida, es la revelación heroica de Electra. Y este aspecto, que parece dominar su psicología aunque no es sino secundario, se deja ver por la seguridad de sus palabras y su resuelto áni-

mo : Así cuando pregunta Orestes, aludiendo á sí propio y ocultándose en tercera persona : ¿Y uniéndote á *él* osarías matar á tu madre? — Ciertamente, — responde Electra, — y con la misma hacha con que ha perecido mi padre. — Y añade á poco terriblemente : Y que muera yo tras de verter la sangre materna.

Es nueva esta Electra de Eurípides, es siniestra : « Las mujeres, oh extranjero, dice, aman á los hombres, pero no á sus hijos ». — Por estas palabras empezamos á conocerla, y la juzgamos, hasta aquí, tan brava y tan orgullosa como la de Sófocles. Solo que ésta no ocultaba su ira sino que la dejaba manar, y ya vais á ver cómo la de Eurípides conoce y practica el disimulo.

Orestes, siempre dándose por mensajero de Orestes y acompañado de Pílades, pide hospitalidad en la casa humilde, y el humilde labrador de la tierra se dispone para recibir á los huéspedes y, regocijada su alma griega, oye con júbilo que aquellos extranjeros, los que venían á comer su pan, son emisarios de Orestes, su señor.

Y ved ahora el rasgo sencillo que integra la Electra de Eurípides y la llena de aliento humano : — « Desdichado, exclama, conoces la penuria de tu casa ¿por qué, pues, recibes en ella huéspedes de condición tan superior como sus presencias prometen? ».

Pero como insista el labriego, esta mujer, Electra, previsora, agenciadora, providente, le aconseja que vaya en busca del viejo y devoto servidor de Agamemnón : él salvó á Orestes, niño aún, de la casa paterna, y ahora apacienta su grey entre Argos y Esparta; que le ordene venir con algunas viandas, que se dará el viejo por bien pagado con saber que los huéspedes traen noticias consoladoras de su amado Orestes... *Electra conoce á los hombres.*

Llega el viejo servidor, trayendo consigo un cordero, quesos, coronas y racimos negros y olorosos de uvas. Y esta llegada será lo que provoque la *agnición* de la tragedia, el reconocimiento de Orestes por Electra. — La agnición se prepara así : el anciano, de paso para la casa del labriego, acercóse á la tumba de Agamemnón su rey, derramó libaciones y ofrendó los ramos de mirto; pero hé aquí que advierte despojos de sacrificio reciente, un borrego negro cuya sangre todavía humeaba, y un bucle de cabellos rubios. Y asombrado de que álguien hubiese violado la ley de Egisto, y lleno de presentimientos, trae consigo la trenza para acercarla y compararla con los cabellos de Electra. La invita después, siempre turbado, á que vaya á poner los pies sobre las huellas del sepulcro. Claro se deja ya entender que el anciano descubrirá á Orestes con sólo mirarlo.

La escena de la *anagnorisis*, el encuentro y reconocimiento de Orestes por Electra, aquí como enantes sugiere observaciones curiosas.

Dije sobre la tragedia de Esquilo que aquel conocer á Orestes por sus huellas y desconocerlo por su presencia, sin ser un símbolo de veras, sugiere la emoción simbólica. Dije de la *anagnorisis* en la tragedia de Sófocles, que es el paso del dolor que grita á la alegria que grita, la mayor ondulación trágica, el *pathos* delirante recorrido en toda su riquísima escala. Diré de la *anagnorisis* en la tragedia de Eurípides que, teniendo de común con las otras el que sólo Electra reciba sorpresa en el encuentro, se diferencia de las anteriores por ser indirecta y verificarse á través de tercera persona, cual es el anciano. No tiene el encanto sutil que en Esquilo tanto la adorna, ni tiene la intensidad emotiva que la distingue en Sófocles, sino que se debilita y deja perder lo que era justamente su particular belleza, y si nos mueven á deleite ciertos detalles, como el de la trenza y las pisadas sobre el sepulcro, es porque éstos son reminiscencias de Esquilo.

Mas en todos estos casos y escenas, se ha huído, como de propósito, del encuentro intempestivo y la sorpresa brusca. Porque en Sófocles y en Eurípides, la sorpresa del primer encuentro se halla con mucho desvanecida por los momentos de charla que han

pasado ya entre los dos hermanos, cuando Orestes se deja conocer al fin. Por caso de excepción, el encuentro es brusco sólo en la tragedia de Eurípides. Este miedo á la emoción súbita del encuentro parece ser rasgo muy extendido en la literatura helénica. Cuando Ulises despierta sobre la playa de Itaca, no conoce al pronto en qué tierra está, y cuando Atenea le dice que han llegado al término buscado, es ya tarde para sorpresas y arrebatos. Cuando Ulises se presenta á Telémaco, va tan disfrazado que éste no podría conocerlo : y como á Ulises le conviene seguir oculto y no puede, así, dar rienda suelta á sus efusiones paternales, no hay sorpresa ni hay arrebatos. Y hasta á los ojos de Penélope aparece Ulises disfrazado, y no parece sino que por mera afición al engaño y al artificio ! Y cuando va, por fin, hacia su padre Laertes, todavía guarda el disfraz; y en todas estas veces se distrae la emoción brusca y como que se diluye durante el tiempo que tardan los suyos en reconocerle.

Hay, en todas estas veces, algo como un pudor que quiere velar emoción tan brusca ú opacar gritos que serían desaliñados y torpes.

Y bien : la Electra de Eurípides, en el resto de la tragedia, va á revelar el rasgo definitivo que la impregne de intenso color humano. Reconocido Orestes, sólo queda proceder á la venganza ordenada

por Loxias, y aquí es Electra quien dirige á Orestes. Ella previene las redes, y llena de intuiciones y de astucia traidora, pierde aquella sencillez magnífica de virgen rebelde con que la hace Sófocles tan alegórica y tan inhumana, para ganar color de vida real y complejidad inesperados. Discurre ardides, aconseja, ordena, apresura á Orestes hasta interrumpiéndole en sus plegarias, y lo encamina por donde pueda sorprender y matar á Egisto. Y en tanto que la venganza camina, aguarda ella con una espada, prevenida para el suicidio. Hace después llamar á su madre con pretexto de un alumbramiento reciente, y la entrega, con malicia, al puñal de Orestes. Porque sabe conocer á los hombres y prevenir sus acciones misteriosas, y para que no le falte ni uno sólo de los gestos humanos, participa al fin del horror de Orestes y de su arrepentimiento; por manera que Orestes, mirando su versatilidad, — « de nuevo tu corazón, exclama, ha cambiado según el viento. » Mas no es veleidad sino riqueza de virtud emotiva lo que hace á Electra pasar por tan diversos estados. Para cada insinuación pasional, posee una reacción inmediata, y la invitan á sentir todos los motivos del mundo. Y responde á la adversidad con una sublevación viril, en que interesa por tal extremo la totalidad de su ser, que no sólo es grito rebelde su agresión (como en la de Sófocles) sino sabio ejercicio de astucia,

refinada malicia helénica, como aconsejada por Atenea, como aprendida en los ejemplos de Ulises.

***

En la segunda tragedia (el *Orestes*) mantiene Eurípides su concepción de Electra, aunque los acontecimientos que supone precediendo al desarrollo escénico, no se avengan con los de la tragedia anterior. Pero tal acaso demuestra mejor la unidad de concepción de Eurípides y sirve para que se juzgue la manifestación, siempre unificada y congruente como en las criaturas de la vida, de un ser ideal que prospera, de acuerdo con su propia esencia, en los más varios terrenos á que se le vaya trasladando.

La muerte de Agamemnón ha sido castigada : Egisto y Clitemnestra han muerto. Y Orestes padece la furia de las Erinas maternales (invisibles por primera vez, hay que notarlo). — Electra, con él, espera el voto popular que los condene á lapidación ó á doblar el cuello bajo las espadas argias. Helena, oculta en el palacio, lamenta el desastre común, asistida por los consuelos de su hija, la pequeña Hermione. Y corre la voz de que presto llegará Menelao.

Helena, miedosa de la multitud que, de verla, la afrentaría, encomienda á Hermione las ofrendas para la tumba del Atrida. Y también Electra la odia y humanamente envidia su incomparable belleza. « ¿Visteis — dice, — que ha cortado sólo las puntas de sus cabellos para no perder su belleza? Ciertamente es la que fué antes. Aborrézcante los dioses á tí que nos has perdido y que perdiste á toda la Hélade. »

Y luego Electra, con su fácil variedad de emoción se dá á gemir por el mal de Orestes. Y ved el cuidado con que impone silencio al coro porque no despierte al hermano; y ved cómo la compasión la lleva á reprochar á Loxias su mandato fatal, y que á nada teme, y que nada pára su compasión de mujer; y cuán dolorosamente se plañe por su madre muerta, — ella, que ha contribuído á matarla, — y cómo siente el desamparo de su virginidad; y este amor, convertido en maternal, al hermano Orestes : despierta él y la llama junto á sí; ya limpia ella sobre su boca la espuma del sueño, ora acaricia su desaliñada cabellera, ora lo ayuda á andar. Y mirad el terror con que siente ella que vá á acosarlo nuevamente el delirio, que se acercan las Furias invisiblemente; y notad la manera que tiene de consolarlo, domando la propia turbación para no acrecentar la agena, hasta que las lágrimas le brotan solas de los

ojos y su energía se acaba... ¡ Rico espíritu ordenador ! Electra posee todas las emociones vitales.

No hay para qué exponer más esta tragedia, en que toca á Orestes ser protagonista y donde Electra no interviene principalmente. Solo notaré, que aquí también es ella la astuta y quien aconseja apoderarse de la pequeña Hermione para desarmar la cólera de Menelao. Orestes le ha dicho : « posees corazón de hombre ». Pero Electra es en todo femenina, aunque la oigáis cómo, espiando para que los matadores de Helena no caigan en prisión ni en sorpresa, exclama con rabia : —« Matad, destrozad, degollad, herid. Hundid las espadas de doble filo... » y aunque á la llegada de Hermione, como sabia en disimular, antes aproveche el acaso para aprisionarla que no turbarse. Es, pues, idéntica á la de la anterior tragedia y sólo dejo indicadas estas escenas, para completar el personaje.

De valor, de emoción, de astucia y de solicitud de mujer está formada la Electra de Eurípides. Ella posee la admirable complicación de las cosas del mundo. Pone sus intuiciones de mujer á servicio de su pasión. Es sabia y pérfida y sólo parece sinceramente heroica si no tiene armas mejores para luchar.

Lamentable como la estrella del segundo Fausto, caída sobre la yerba del suelo, — según se la juzga

en la casa del labrador, — esta mujer, Electra, es, en su solicitud femenina, sencilla y hermosa, cuando ordena con los brazos desnudos, con los hacendosos brazos, la vida doméstica. Rica en capacidades emocionales, virgen maternal á fuer de solícita y ordenadora, dotada con las virtudes del mando, astuta, sensible á los halagos del sexo, patética y múltiple, con su olor humano y su intensa vida, la Electra de Eurípides mereciera, por su arte refinado y maligno, haber tejido entre sus manos de reina, como quien urde martirios y venganzas, los hilos ponzoñosos de la túnica mitológica. Ella descubre los senderos adonde la venganza camina fácil; ella influye fatalmente la vida de todos cuantos la rodean; rápidamente se cumplen los destinos en que ella interviene, como si emanara de sus manos de reina la virtud que intensifica la vida, y llevase á la par el luto en la cabellera segada, que envidia las trenzas simbólicas de Helena.

V

Habéis asistido al proceso evanescente de Electra, quien, de abstracción psicológica en Esquilo, pasa

con Sófocles á ser alegórica, y cobra al fin, con Eurípides, intenso color de realidad. Diréis que de Esquilo á Eurípides, va Electra iluminándose de vida, más que desvaneciéndose. Pero es que en aquella tragedia antigua conviene más la delicada concepción de Esquilo, la Electra irreal.

Maurice Croiset dice de Eurípides, que « reducía, sin darse cuenta cabal de ello, la violencia de las grandes pasiones legendarias á la medida de los desórdenes privados y de la inconducta vulgar. De lo cual resultaba que, queriendo explicar los sentimientos de las mujeres trágicas, llegaba siempre á estudiar y á juzgar los defectos de las mujeres de su tiempo. » Lo que bien cuadraría con el teatro moderno, pero nunca con el antiguo.

Y de la tragedia antigua se ha dicho, con sobra de razón, que es la más idealista, por cuanto no se preocupa en retratar seres reales, sino que, ciertamente, teje marañas de acontecimientos que pasan rozando apenas el mundo. Nuestros dramas de hoy son estrictamente humanos, pero no así la antigua tragedia. Hoy, cuando la Naturaleza no participa ya del dolor humano, cuando puede Emerson decir : « hemos venido á perturbar el optimismo de la Naturaleza »; hoy que el dolor humano es concentrado, íntimo, individual, y se acrece con el suplicio del aislamiento y se co desesperan la indiferencia

de las cosas; cuando los latidos del corazón de la tierra no se se nos comunican ya por la sangre, como á los árboles por la savia, apenas hallaremos, en Ibsen, dramas en que las fuerzas naturales vengan á complementar la tragedia humana, sirviéndola de proyección magnífica. Pero en la tragedia antigua hay el reflejo de la tragedia universal. La fatalidad de Edipo contamina á toda una comarca, y sus huesos sagrados, más tarde, desde la tumba, abonarán la gloria de Atenas. El crimen de Edipo nubla su conciencia, pero también emponzoña el aire; y las acciones descompuestas del héroe han esparcido por toda parte, como sal sobre sembrado, su influjo mortal. ¿Qué dicen, si no, los coros populares que llegan hasta su mansión á implorarle, llevando los tirsos suplicantes? Habla el sacrificador : « Ya lo ves : la ciudad, combatida por la tormenta, no puede ni alzar la cabeza, sumergida en espuma de sangre. Mústianse los frutos de la tierra, aún encerrados en los capullos; perecen las manadas de bueyes, y los gérmenes concebidos por las mujeres, mueren sin nacer ». Así los antiguos compartían su duelo con el mundo, y así su tragedia tenía carácter universal en el más profundo sentido.

La purificación por la piedad y por el terror (digamos terror y no temor, á pesar de Lessing), teoría aristotélica de la *catharsis*, tan humorística

y desdeñosamente considerada por Saintsbury, pudo muy bien ser la finalidad consciente del artista, ó también una explicación psicológica, pero de ésto á la explicación metafísica hay gran distancia. Todos conocéis también la explicación metafísica que se da á la aparición del primer personaje ante el coro de sátiros; y si al propio Tespis de Icaria preguntásemos á qué venía que, en un intermedio del coro, se adelantase á recitar sus tetrámetros trocaicos, de seguro había de respondernos que su intervención tenía por objeto « hacer descansar á sus danzantes y variar el entretenimiento ». Explicación bien diversa de la que sabemos por hoy, pero que fué sin duda la finalidad consciente del artista.

Conozco, á través de Henri Weil, la interpretación de Bernardakis el griego, quien sostiene « que Aristóteles no habla del efecto producido sobre los espectadores, sino de la acción dramática en sí ». Esta explicación, observa Weil, tiene gran semejanza con la de Gœthe. En todo caso, ella arrancaría su carácter de explicación filosófica á la teoría aristotélica reduciéndola á mera regla práctica, casi á precepto ó consejo técnico para hacer tragedias.

Don Marcelino Menéndez y Pelayo, en una interesante nota, en la que llega hasta á dudar de que « ese famoso principio de la fatalidad » tuviera

en el teatro griego « toda la importancia que suponen críticos rutinarios », nos dice que hay en la poética de Aristóteles singulares omisiones. Ellas se explicarían admitiendo que Aristóteles sólo se cuidó del precepto. Pero no es inoportuno citar aquí las palabras de Oscar Wilde á propósito del mismo tratado : « Está mal escrito, — dice. — Consiste acaso en notas tomadas para una conferencia sobre el arte, ó acaso en fragmentos aislados, que se destinaban á algún libro más importante. »

Lessing dió á la teoría aristotélica un significado moral; Goethe un significado estético. Y hasta cree Oscar Wilde que la palabra *catharsis* sólo alude al rito de la *iniciación*. ¿Qué mucho? Averroes, que no entendió á Aristóteles, creía que la tragedia es *el arte de alabar* y la comedia *el arte de vituperar*, y así se ve obligado á creer que *el aparato escénico* es *la acomodación de las sentencias*; hasta que por fin, desconcertado de las consecuencias á que le va llevando su error, confiesa que « todo ésto es propio de los griegos y entre los árabes nada se encuentra de semejante, ya porque estas cosas que cuenta Aristóteles no son comunes á todas las gentes, ó ya porque en ésto les ha acontecido á los arabes algo sobrenatural ».

Emile Egger, interpretando á Aristóteles, dice estas palabras profundas : « Toda pasión, según él,

existe en germen en el fondo de nuestra alma, y se desarrollará más ó menos, según los temperamentos. Oprimida en lo más íntimo de nuestro ser, nos agitaría como un fermento interior; pero la emoción excitada por la música y el espectáculo, le abre una vía y es así como purga el alma y la cura con un placer sin peligro ».

Aristóteles dice que la tragedia opera, por la *piedad* y *el terror*, la purificación de las pasiones de *igual naturaleza*. Es decir, que opera, produciendo *piedad* y *terror*, la purificación *del sentimiento de piedad y del sentimiento de terror*. Ó más claramente, que purifica sentimientos de piedad y de terror adormidos en nuestro espíritu, sometiéndolos á un ejercicio intenso. Así entendida tal definición, puede reducírsela (para emplear el mismo lenguaje de la psicología aristotélica) á la siguiente fórmula : *la tragedia purifica las fuerzas de piedad y de terror que el espíritu guarda en potencia, traduciéndolas en acto.*

Tal interpretación psicológica justifica juntamente la interpretación moral y la interpretación estética de que ya tratamos. Ambos puntos de vista se harmonizan así dentro de una síntesis general : el espectador, sometido por el espectáculo á la corriente trágica, sale de ahí con el alma desahogada y más consciente de la realidad de su ser espiritual : y ésta es la interpretación moral de la *catharsis*. —

Recordad ahora lo que ya se dijo del coro : que era un instrumento rítmico y oportuno del desahogo lírico. Y bien : las pasiones que fermentan en los episodios se desahogan en los gritos del coro : y ésta puede ser la interpretación estética de la *catharsis*. Y notad que ambas se explican en función de la misma idea que las pasiones *potenciales* quedan *actualizadas* por la fuerza de la tragedia

Otfried Müller, que se conforma con la interpretación de Lessing, asienta de una vez que la Naturaleza no puede ser representada por la tragedia, sino sólo por la epopeya y la poesía lírica.

Pienso que la tragedia helénica es más universal que humana y que sólo tiene de humano lo que necesariamente ha de tener siendo humanos los elementos que la integran, siendo formas humanas los elementos de expresión de que se vale el poeta trágico. Hasta el mecanismo de las antiguas representaciones sirve á esta concepción de la tragedia griega : aquella fórmula simétrica dentro de la cual tenía que laborar el poeta ; aquella cristalización, aquel modo ritual con que se suceden los acontecimientos, aquel ritmo con que se alternan el *prólogo* de los actores, los *parodoi* del coro, los *episodios* de los actores, los *stasima* del coro y los *éxodos* finales; aquellos movimientos del coro tan á compás y en tiempo fijados de una vez para siempre; todo aquello,

en fin, que hacía de la tragedia, objetivamente considerada, algo como una escena de danza, de marchas, de diálogos de personajes, en que hasta el momento de hablar estaba predeterminado, en que el protagonista debía colocarse con el deuteragonista á la derecha y el tritagonista á la izquierda, en que los actores tenían señalados sendos sitios por donde entrar ó salir del proscenio, en que un cánon invariable gobernaba cada movimiento de figuras, en que la uniformidad puede señalarse hasta en los más sutiles detalles, — como cuando, al disputar dos actores, invariablemente se suceden así los diálogos : habla largamente uno de los héroes trágicos, comenta el coro con rápidas frases, habla largamente el otro héroe trágico, torna el coro á su rápido comentario; y luego se empeña la charla apresurada, en que los disputantes se arrebatan las palabras y se completan mutuamente las frases truncas (como en el teatro español), — ¿qué nos sugiere sino un universo regido por leyes harmoniosas mejor que un drama individual? Ante esto, el drama individual moderno es, sobre todo, informe, como, además, complejo y contradictorio. Aquello, por el contrairo, es rítmico, como una perpetua danza, como un movimiento concertado y musical, — musical en las marchas del coro, musical en la colocación de las figuras, y en sus decires y aun en sus gestos, — que todavía

sabe á los antiguos bailes de caprípedos en redor de Dionisos. El propio Müller no puede menos de decir : « Si estas formas parecen paralizar la libertad de la fuerza creadora y oponer trabas al libre vuelo de la imaginación, las obras del arte antiguo, por lo mismo que han de llenar un molde prefijado, una forma prescripta, y por poco que su inspiración corresponda á esta forma, adquieren esa solidez característica, merced á la cual parecen levantarse sobre las producciones arbitrarias y accidentales del genio humano, *y semejarse á las obras de la Naturaleza eterna* : que ellas también son como una combinación harmoniosa de las leyes más severas y del libre instinto de belleza ».

¿Y qué decir de aquellos disfraces y aparejos, — máscaras, coturnos, piezas añadidas á las extremidades, — cuyo objeto era agigantar las figuras y que de hecho las adulteraban haciendo reir á los festivos, como á Luciano? Se dirá que éstas eran necesidades impuestas por las condiciones materiales del teatro, ó se afirmará, con Ouvré, que son reminiscencias de costumbres salvajes; pero ello no quita que los actores, así disfrazados, sugiriesen, según la frase de Otfried Müller « algo superior á la figura humana ».

Es porque los poetas trágicos no sentían la necesidad de imitar la realidad humana. Los griegos

nunca deformaron lo que imitaron : ahí está, en prueba de ello, su escultura. En la tragedia antigua asistimos á la representación de un mundo maravilloso. Y el arte ahí, como sucede las más de las veces cuando no hay propósito premeditado de secta ó escuela, para nada imita la realidad humana.

Decía Müller que el drama antiguo se apodera de la vida humana con mayor fuerza y profundidad que ningún otro género poético. ¡ Y parece, cuando tal dice, que opinara sobre el drama moderno ! Pero nos habla á poco de la necesidad que los griegos experimentaban de expresar las fuerzas naturales. Y dice textualmente : « El culto de Baco tenía una cualidad que lo hacía más propio que cualquiera otro para *devenir* la cuna del drama y de la tragedia en particular : la embriaguez entusiasta que lo acompañaba. Y así, la tragedia surgió del interés apasionado por los fenómenos de la Naturaleza en el curso de las estaciones, y, sobre todo, en la lucha que parece mantener durante el invierno para estallar, á la primavera, con nueva floración ». ¿Pensaréis aún que la tragedia, nacida de tales fenómenos, no va á representar la Naturaleza? Continúa Müller insistiendo en que la facultad de unificarse y confundirse con la Naturaleza es facultad griega por excelencia (¡ hasta tomaban los danzantes disfraces de chivos !); estudia, antes que Nietzsche y con ventaja sobre él,

el estado apolíneo y el dionisíaco, como manifestaciones de la fuerza trágica; dice cómo los gritos y las lamentaciones del coro de sátiros, excitados por el furor dionisíaco, acaban por condensarse en una apariencia exterior : en Dionisos. El coro de sátiros, pues, ha ido á buscar en las entrañas del mundo su fuerza emocional; se inició en el misterio de la germinación de la uva; vió la ascención de la sangre de la tierra, del *vinum mundi*, que se levanta desde la raíz de la viña hasta coagularse en los racinos; bebió delirio en el simbólico huerto, y vino de su viaje profundo, dionisíaco, danzante, unificado con la tierra y partícipe casi inconsciente de los ritmos naturales y la tragedia de las estaciones, á vaciar su fuerza delirante en una apariencia exterior, el dios del vino, — movido por una necesidad *espectacular, estética*, que inspira Apolo y que justifica la existencia universal.

La tragedia, explica Müller, es báquica, pero pudo haber sido encarnada en otro motivo cualquiera, si otro hubiera más emocionante. Y ya se sabe que desde el principio la sirvieron leyendas que no eran las de Baco.

La tragedia, hasta este momento, nos aparece como algo sentimental : trata de expresar, con medios humanos y con figuras humanas, sentimientos atribuídos á la Naturaleza. La afirmación

de que la tragedia representa el alma humana sólo podría entenderse, desde un punto de vista á todas luces antihelénico, suponiendo que el alma humana, dando á las fuerzas naturales atribuciones sentimentales de que ellas carecen de por sí, no hace sino revelarse á sí misma al expresar esas atribuciones por la tragedia.

Mas la tragedia no se queda en expresar las fuerzas físicas con elementos humanos, sino que, espiritualizada, habiendo pasado de sentimental á filosófica, deja á poco las fuerzas naturales aparentes para retratar las fuerzas metafísicas del universo. Así la imitación humana, no sería la finalidad de la tragedia griega ya formada, ya organizada, como en Esquilo; así el poeta trágico, quien buscaba, para expresar lo universal, el mejor medio de expresión, elegiría, claro está, al hombre y tomaría de éste sólo aquello que constituye sus cualidades expresivas, — únicas que necesita aprovechar. Por eso dije que la tragedia griega no imita al hombre, porque sólo imita la realidad humana, lo superfluo, para adquirir elementos con que expresar lo universal. La imitación de lo humano, ineludible metafísicamente, no tiene pues su fin en sí misma, sino en lo que por ella expresará el poeta que es lo universal. El poeta trágico usa de los hombres para expresar cosas supra-humanas, pero no se da á retratar á los hom-

bres; pues de este empeño nacerá más tarde la comedia, y no se ha dicho, al cabo, sin razón, que Eurípides es el padre de la comedia realista, como la de Menandro. La tragedia es transcendental, es universal : no es humana. Aplicad las abstracciones *Destino, influencias divinas, compensación de las energías naturales* (*ó sea necesidad de equilibrio*), — que son otras tantas fuerzas, — á unos *pretextos de expresión*, á unos *móviles* (en el matemático sentido de la palabra) por medio de los cuales aquellas fuerzas se hagan patentes, y suponed que estos móviles sean seres que cumplan ritos religiosos poniéndose así en comunión, en contacto con las fuerzas que los dirigen, y cuya inteligencia sólo les sirve para cavilar en lo inevitable de los designios de la MOIRA, y también de conducto por donde tales designios puedan realizarse, y tendréis la tragedia griega en toda su pureza y desnudísima perfección. Sus personajes no son sino conciencias que cavilan en los destinos y en quienes se tiñen de realidad y se hacen patentes las sordas potencias universales. La tragedia griega es un reflejo humano de la tragedia universal. Como el poeta trágico sólo ve lo universal á través de su consciencia de hombre, tiene que expresarse á través de tipos humanos. Los personajes de la tragedia helénica son como pantallas que paran y que muestran á los ojos las imágenes que el

haz luminoso de la cámara oscura se llevaba, invisiblemente, por el aire. Los hombres de la tragedia helénica no alientan con vida real, son contornos y son sombras de seres, conciencias que cavilan, y voluntades que obran fatalmente. En su voluntad, los Destinos se manifiestan; y sus conciencias reciben esta manifestación universal.

Así es la Electra de Esquilo, por eso se desvanece al teñirse de realidad.

1908.

LA «CÁRCEL DE AMOR» DE DIEGO DE SAN PEDRO

NOVELA PERFECTA

LA «CÁRCEL DE AMOR» DE DIEGO DE SAN PEDRO

NOVELA PERFECTA

Lo impersonal, decía Nietszche, no tiene ningún valor sobre la tierra. La *teoría de lo impersonal* ha fracasado. En moral y en arte. Y como en moral las acciones no han de ser ya tales que se acerquen á un tipo abstracto, vago, acomodable á todos los casos y los tiempos, sino precisas é insustituibles, certeras y buenas para su ocasión; en arte, los juicios donde el juzgador quiere ocultársenos van tomando el aire de engaños y de innobles escamoteos. Los críticos no son ya buenos por imparciales, porque su labor, de acuerdo con la indestructible y eterna verdad psicológica, es creación nueva y arte de por sí, y no *receta* para juzgar lo ajeno. Las obras más altas de la humanidad son

ya, para nosotros, las en que palpita todo un ser, con su personalísimo aliento y su misma vida : porque todo es efímero, sino lo que tiende á la íntegra manifestación, sino lo que tiende á la *expresión*.

Existe un género literario que tan directamente arranca de la vida para traducirla en palabras, que sus cultivadores, penetrados del espectáculo del mundo, y viendo cómo las cosas y los acasos, independientes de nosotros y obrando cual por espontánea virtud, parecen ofrecernos viva imagen de la indiferencia, del desinterés, se han empeñado en ofrecer también espectáculos impersonales, indiferentes, desinteresados. En la novela quería Flaubert que el autor, como en el mundo Dios, obrase en toda parte, mas no se descubriese precisamente en ninguna especial.

Mucho he buscado yo el impersonalismo, y en ninguna parte lo he encontrado, y menos en la novela, y menos en las novelas de Flaubert, — lírico y muy sentimental.

Examinad el cuadro del mundo y notaréis que vuestra presencia ante las cosas es como una interceptación á su dinamismo causal. Causalidad es el mundo que miran los ojos y que utilizan nuestras manos, y en series de causas van viviendo las cosas. Cada instante en que las miramos, interceptamos con el plano de nuestras conciencias los haces de

causalidad en curso; y todo lo que consideremos objetivamente puede llamarse *efecto*, es decir : remate de causas. Así, para la ilusión, al menos, que es esencial á nuestras conciencias, miramos el mundo por de fuera; vemos, sobre la pantalla, las proyecciones de la linterna, pero no percibe el sentido, aun cuando la mente lo infiriese, el aparato de lentes que trabaja en la parte opuesta, ni los haces luminosos que se rompen sobre la pantalla. — El novelista, en cambio, va á darnos el mundo por de dentro y como convertido al revés : empieza fundando las causas y las situaciones de causas de donde arrancará la novela, es decir : la vida. Él está en el secreto del mundo que nos va á ofrecer, y su afectado impersonalismo contraría el natural proceso psicológico. Él crea, al construir la novela, las más lejanas causas, y éstas empiezan por fundar para deducir las más cercanas (1). Inversamente al

(1) No será inoportuno citar este trozo de George Eliot : — « El hombre nada puede hacer sin la ficción de un comienzo. Aun la ciencia, la estricta calculadora, se vé obligada á comenzar con una unidad ficticia, y á escoger un punto en el viaje incesante de las estrellas, punto en el cual su reloj sidéreo aparentemente señala el cero. De su menos cuidadosa abuela, la Poesía, generalmente se juzga que empieza en las mitades; pero, con poco reflexionar, veremos que su proceder no es muy diverso del de la ciencia; pues que ésta también mira hacia atrás y hacia adelante, divide su unidad en billones, y, colocando la aguja del reloj en cero, principia, realmente, *in medias res*. Ninguna retrospección nos llevará al verdadero comienzo de las cosas, y, sea que nuestro prólogo ocurra en el cielo ó sea que en la tierra, no es sino una fracción del hecho que todo lo presupone, y con el cual se abre nuestra historia ». Epígrafe inicial de *Daniel Deronda*.

demiurgo que hizo nuestro mundo, quien nos da á saber las causas más acercadas (los efectos) para que por ellos escalemos hasta las lejanas. No : el impersonalismo de Flaubert podrá, en cierto modo, realizarse en el Teatro, mas no en la Novela seguramente. La razón misma material, y aquí poderosa, de ser la novela escrita para la lectura y de significar siempre (notadlo bien) un único personaje escénico que habla y relata; de ser una conversación de un solo sujeto, un *monólogo*, lo cual supone un conversador, un *monologuista*, exige, como verdad metafísica, el personalismo. No así en el teatro, donde las escenas aparecen, como en la vida y á través de los agentes de ésta, efectivas, materiales, visibles y sensibles.

Cierto que la *teoría del impersonalismo*, —y acaso con este designio mental la proclamaba Flaubert, — puede solamente interpretarse como el contraveneno de la manía declamatoria que consiste en disgustarse con los personajes de la novela ó defenderlos en largos discursos; pero ésto, al fin, no es *personalismo*, sino mal gusto; y personalismo es expresar, valientemente, el mundo, como se le mira, sin preocuparse de que la obra resulte irreal para los muchos, y sin querer que ella responda al criterio de ese *hombre abstracto* que sería menester concebir, en este argumento, y que sería el semejante

del *homo economicus* de la Economía Política absoluta. Personalista es, por eso, *La Educación Sentimental* del mismo Flaubert. Quien, por otra parte, mucho se defendía de que le llamaran realista, y por temor, rayano en pueril, á que pensaran de él que copiaba la realidad servilmente, en epístola á Mlle Leroyer de Chantepie (18 de Marzo de 1857), á raiz de la publicación de *Madame Bovary*, decía : «*Madame Bovary* nada tiene de verdadera. Es una historia *totalmente inventada.* » Parece que previera las burlas que Oscar Wilde hace de Daudet, cuando escribe: «... Pero acaba de cometer un suicidio literario. Nadie podrá ya interesarse en Delobelle y en su *Il faut lutter pour l'art*, en Valmajour y en su eterno decir sobre el ruiseñor, en el poeta de Jack ni en sus *mots cruels*, ahora que sabemos, desde la publicación de *Veinte años de mi vida literaria* ¡ que el autor ha tomado sus caracteres directamente de la vida ! »

Desgraciadamente para Flaubert, Mr. Huneker, en nuestros días, sin acordarse de la carta arriba citada, — pues de juro habría aludido á ella, — ha escrito un artículo en *The Sun* de New York, adonde cuenta la historia de los seres reales que inspiraron la *Bovary*, y donde recuerda, además, que Máximo du Camp recomendada á Flaubert, en Septiembre de 1849, que escribiese una novela sobre el ruidoso

asunto de Lamarre. (1) Y si traigo á colación estas cosas, es, desde luego, por la singularidad de que, justamente, la *Bovary* (libro en que, en verdad, el temor á decir conceptos del mundo, parece más bien acusar cierta impericia novelística ó mucha juventud aún, — lo que no acontece en *La Educación*, donde se revela el retrato espiritual del autor, definido, maduro, cristalizado ya), la *Bovary*, digo, había de dar pábulo al germen del realismo francés, inspirando nada menos que á los Goncourt; y, también, porque ya habréis sentido que *realismo* é *impersonalismo*, en la novela, ya que no idénticos, se identifican en el suponer una realidad exterior abstracta, independiente de los espectadores del mundo, independiente de las personas y de los criterios, independiente, en fin, del *cristal con que se la mira*. Realidad que podrá existir, pero que no es, ni con mucho, la que sirve al arte, por el motivo esencial de que es incognoscible, según Kant lo enseñó para siempre y definitivamente. Y por eso halláis que el impersonalista Flaubert produce obras líricas como *Las Tentaciones de San Antonio*, cuyo fuego íntimo y personal se nota ya más en la nueva edición desenterrada por M. Bertrand, y se notará más en la primera, — como lo venía prediciendo

(1) Por cierto que Joanne-Homais quedó muy satisfecho de hallarse tan bien tratado en la novela, dice la fama.

Camille Mauclair y lo ha repetido posteriormente Remy de Gourmont, — y que el realista Zola deja, precisamente, una obra rica de romanticismo y de fantasía sensual.

Porque la novela es un monólogo. — De ésto, algunos diálogos platónicos nos dan como una alegoría explicativa. El coro de amigos sería como el mundo de lectores, el público que lee ó que escucha; y aquel de los personajes que interrumpe el diálogo para contar, en largo monólogo, un acontecimiento, sería como el novelista. En este sentido, los diálogos platónicos suelen ser novelas, y la excelente aptitud que Platón hubiera tenido para escribirlas, ya la ha señalado Walter Pater.

Igual contextura tienen algunos cuentos clásicos italianos y los de la Reina Margarita de Navarra — donde, con frecuencia, ésto se aprovecha para lo cómico de la situación, como aquel en que « Una damisela, que contaba una historia de amor, hablando en tercera persona, se descubre por descuido », — y hasta algunos de Guy de Maupassant. Y bien, la misma situación de la damisela *que se descubre por descuido*, representan, en la literatura, los que quieren esconderse tras de sus obras (y no expresarse en ellas), porque, al cabo, como en ese cuento se dice, el pecado tiene que descubrirse por sí.

***

Con temblorosa emoción y noble estilo, adonde se explican juntamente la influencia dantesca y la imitación del Santo Grial, aquella por las visiones alegóricas y ésta por la penitencia, trasladada aquí á lo profano, el bachiller Diego de San Pedro, en el siglo XV, tras de ensayarse con el rarísimo *Tratado de los amores de Arnalte y Lucenda*, escribió la *Cárcel de Amor*, el *Werther* de aquellos tiempos según alguien ha dicho. Fortuna desusada alcanzó esta obra, aunque por la confusión entre lo divino y lo humano, en que vé don Marcelino Menéndez y Pelayo el gérmen de los diálogos de León Hebreo, y por aquel elogio de la mujer que se contiene hacia al final, y que, aparentemente, no es sino un bello y sabroso lugar común de los libros de caballerías, como otros varios notables en la obra, algo tuvo, por el arrebato amoroso y la irrespetuosa irrupción de lo temporal en lo absoluto, que ofendía la ortodoxia de los religiosos. Y por eso, tras de responder con su libro á los imitadores del *Corbacho*, inspirándose, — según siente el mismo sabio de quien

aprendí estas noticias, — en el *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón, y también en la *Fiammetta* del Bocaccio; tras de proveer, con los lamentos de la madre de Leriano, asunto de imitación al autor de la *Celestina*, y al mismo Cervantes para sus *Novelas Ejemplares*, cuando ya su libro se hizo breviario de los enamorados cortesanos y « andaba escondido en el cestillo de labor de dueñas y doncellas », anatematizado por el Santo Oficio (y más tarde por Luis Vives), Diego de San Pedro se arrepentía, religiosamente, de haberlo escrito. (1)

« No eran frecuentes, todavía, narraciones tan tiernas y humanas, conducidas y desenlazadas por medios tan sencillos, y en que una pasión verdadera y finamente observada es el alma de todo », dice el mismo Menéndez y Pelayo. Y define, más adelante, que aquella « anatomía del amor » es nueva ciertamente en la literatura castellana.

Y expone la obra en estos términos : « Finge el

(1) « *Aquella* Carcel d'amor
Que assi me plugo ordenar
¡Qué propia para amador!
¡Qué dulce para sabor!
¡Qué salsa para pecar!
Y como la obra tal
No tuvo en leerse calma,
He sentido por mi mal,
Quan enemiga mortal
Fue la lengua para ell alma. »
Desprecio de la fortuna. — Diego de San Pedro.

autor que yendo perdido por unos valles hondos y obscuros de Sierra Morena, ve salir á su encuentro « un caballero assi feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello á manera de salvaje », el cual llevaba en la mano izquierda un escudo de acero muy fuerte y en la derecha « una imagen femenil entallada en una piedra muy clara. El tal caballero, que no era otro que el Deseo », principal oficial en la casa del Amor, llevaba encadenado detrás de sí á un cuitado amador, el cual suplica al caminante que se apiade de él. Hácelo así Diego de San Pedro, no sin algún sobresalto; y, vencida una agria sierra, llega, al despuntar la mañana, á una fortaleza de extraña arquitectura, que es la durísima *cárcel de amor*, simbolizada en el título del libro. Traspasada la puerta de hierro, y penetrando en los más recónditos aposentos de la casa, ve allí sentado en silla de fuego á un infeliz cautivo, que era atormentado de muy recias y exquisitas maneras. « Ví que las tres cadenas de las imágenes que estaban en lo alto de la torre, tenían atado aquel triste, que siempre se quemaba y nunca se acababa de quemar. Noté más, que dos dueñas lastimeras, con rostros llorosos y tristes le servían y adornaban, poniéndole en la cabeza una corona de unas puntas de hierro, sin ninguna piedad, que le traspasaban todo el celebro. Ví más, que cuando

le truxeron de comer, le pusieron una mesa negra, y tres servidores mucho diligentes, los cuales le daban con grave sentimiento de comer... Y ninguna de estas cosas pudiera ver, según la escuridad de la torre, si no fuera por un claro resplandor que le salía al preso del corazón, que le esclarescía todo ». — El prisionero, mezclando las discretas razones con las lágrimas, declara llamarse Leriano, hijo de un duque de Macedonia y amante desdichado de Laureola, hija del rey Gaulo. Y tras ésto explica el simbolismo de aquel encantado castillo, terminando por pedir al visitante que lleve de su parte un recado á Laureola, diciéndola en qué tormentos le ha visto. Promete el autor cumplirlo, no sin proponer antes algunas dificultades fundadas en ser persona de diferente lengua y nación, y muy distante del alto estado de la señora Laureola. Pero al fin emprende el camino de la ciudad de Suria, donde estaba el rey de Macedonia, y entrando en relaciones de amistad con varios mancebos cortesanos, de los principales de aquella nación, logra llegar á la presencia de la infanta Laureola y darle la embajada de su amante. « Si como eres de España fueras de Macedonia (contesta la doncella), tu razonamiento y tu vida acabaran á un tiempo ». Tal aspereza va amansándose en sucesivas entrevistas, aunque el cambio se manifiesta menos por palabras

que por otros indicios y señales que curiosa y sagazmente nota el autor. « Si Leriano se encontraba en su presencia, desatinaba de lo que decía, volvíase súbito colorada y después amarilla; tornábase ronca su voz, secábasele la boca ». Establécese, al fin, *proceso de cartas* entre ambos amantes, siendo el poeta medianero en estos tratos. Así prosigue esta correspondencia llena de tiquismiquis amorosos y sutiles requiebros, entreverados con algunos rasgos de pasión sincera, viniendo á formar todo ello una especie de anatomía del amor, nueva ciertamente en la literatura castellana. Al fin Leriano determina irse á la corte, donde logra honestos favores de su amada. Pero allí le acechaba la envidia de Persio, hijo del Señor de Gaula, quien delata al rey sus amores, de resultas de lo cual Laureola es encerrada en un castillo, y Persio, por mandato del rey, reta á Leriano á campal batalla, enviándole su cartel de desafío, « según las ordenanzas de Macedonia ». Los dos adversarios se baten en campo cerrado : Leriano vence á Persio, le corta la mano derecha y le pone en trance de muerte, que el rey evita arrojando el bastón entre los dos contendientes. Pero las astucias y falsedades de Persio prosiguen después de su vencimiento. Soborna testigos falsos que juren haber visto hablar á Leriano y á Laureola « en lugares sospechosos y en tiempos

deshonestos ». El rey condena á muerte á su hija, por la cual interceden en vano el cardenal de Gaula y la reina. Leriano, resuelto á salvar á su amada, penetra en la ciudad de Suria con quinientos hombres de armas, asalta la posada de Persio y le mata. Saca de la torre á la princesa, la deja bajo la custodia de su tío Galio y corre á refugiarse en la forfaleza de Susa, donde se defiende valerosamente contra el ejército del rey, que le pone estrechísimo cerco. Pero muy oportunamente viene á atajar sus propósitos de venganza la confesión de uno de los falsos testigos por cuyo juramento había sido condenada Laureola. De él y de sus compañeros se hace presta justicia, y el rey deja libres á Leriano y á Laureola. — Aquí parece que la novela iba á terminar en boda, pero el autor toma otro rumbo y se decide á darle no feliz, sino trágico remate. Laureola, enojada con Leriano por el peligro en que había puesto su honra y su vida con sus amorosos requerimientos, le intima en una carta que no vuelva á comparecer delante de sus ojos. Con ésto el infeliz amante pierde el seso y determina dejarse morir de hambre. « Y desconfiado ya de ningún bien ni esperanza, aquejado de mortales males, no pudiendo sostenerse ni sufrirse, hubo de venir á la cama; donde ni quiso comer ni beber, ni ayudarse de cosa de las que sustentan la vida, llamándose siempre

bienaventurado, porque era venido á razón de hacer servicio á Laureola, quitándola de enojos ». Sus amigos y parientes hacen los mayores esfuerzos por disuadirle de tan desesperada resolución, y uno de ellos, llamado Teseo, pronuncia una invectiva contra las mujeres, á la cual Leriano, no obstante la debilidad en que se halla, contesta con un formidable y metódico alegato en favor de ellas, dividido en quince causas y veinte razones, por las cuales los hombres son obligados á estimarlas... — La novela termina con el lento suicidio del desesperado Leriano, que acaba bebiendo en una copa los pedazos de las cartas de su amada. »

Ya adivinaréis, con sóla esta breve exposición, la interna belleza de la obra, la cual resulta justamente de las cualidades que más acusan el siglo en que se la escribió, en combinación con la desusada profundidad psicológica y con cierta clásica manera en el decir, que adquiere á veces la grandeza de un himno. La *donna angelicata*, como en los inmortales de Florencia, influye y domina el desarrollo íntegro de la historia. La cruel castidad de la dama vigoriza todo romanticismo y le añade encanto de martirio. La mortificación del caballero amoroso, delicado en amar, salvaje todavía en la venganza, resume todo aquel instante medioeval en que la mujer rectifica los bajos apetitos del guerrero desor-

denado, lo atrae, por el amor y el recato, desde los campos de batalla y desde las plazas sitiadas, á los interiores domésticos, — principio de la vida moderna, — é inicia en la vida y en el arte aquella confusión lamentable entre *la sensibilidad* y *el sentimentalismo*, que, observa un contemporáneo francés, fué impuesta á los bárbaros por el espíritu cristiano, á modo de tregua moral.

Hasta el rasgo infantil con que acaba la historia, cuando Leriano se bebe los trozos de las cartas, por eso nos parece elocuente y bello. — Pero lo que sobre todo conmueve, es aquella interna tristeza mantenida hasta el fin, con que el autor cuenta los sucesos; el interés humano y profundo que toma por los personajes; el altruísmo delicado y perfecto con que se dedica á ellos, — pues aparece como su intermediario, — y la humildad con que se resuelve á empañar para siempre su propia alma con el dolor de sus amigos : — cuando, en las novelas, el autor miente ser el héroe, es verdad que se da elementos para impresionar profundamente y que hace la novela eficaz. Pero cuando da mayor cuidado á la historia de sus amigos, y aparece, en la obra, al lado de ellos, uniéndolos, relacionándolos, sufriendo y llorando con ellos y por penas de ellos, — como el coro de las tragedias griegas, — hace la novela bella y noble, y nada es más conmove-

dor, más silenciosamente conmovedor, que oirle decir, sin alarde, tras de narrar desgracias ajenas y dirigiéndose á su señor Don Diego Hernández, el alcaide de los donceles, estas sobrias palabras dictadas por la misma humildad y por el mismo sentimiento : « Y llegada ya la ora de su fin (de Leriano), puestos en mí los oios dixo : acabados son mis males, y assi, quedó su muerte en testimonio de su fe. Lo que yo senty y hize, ligero está de iuzgar; los lloros que por él se hizieron son de tanta lástima que me parece crueldad escrivillos. Sus onras fueron conformes a su merecimiento, las quales acabadas acordé de partirme. Por cierto con meior voluntad caminara para la otra vida que para esta tierra. Con sospiros caminé, con lagrimas party, con gemidos hablé y con tales pasatienpos llegué aquí, a Peñafiel, donde quedo besando las manos de vuestra merced. »

El sentimiento así contenido hace temblar interiormente la frase, y este trozo parece que se lo oyéramos recitar con voz temblorosa.

¿Cómo tacharíamos de defectuoso el personalismo de este autor que ama tan entrañablemente á sus criaturas y no lo disfraza? — Se presenta allí como intermediario de las situaciones y provocador de ellas : él cuenta que ha visto lo que narra : él cuenta que lo ha provocado. No interviene, por cierto, en

la esencia de las criaturas, sino que sólo se presenta como interviniendo en las mutuas relaciones de éstas, — con lo que completa la ilusión de la vida. Es como un dios menor en el mundo de su novela : no hace destinos, no hace seres, pero accidentalmente los conduce. Y la ficción en que aparece sumergida la obra toda constituye la verdad estética. El autor, efectivamente, si es sabio, ha de permitir que prosperen, como en libertad, los caracteres de sus criaturas; pero puede, para la verdad estética, introducirse en la obra como espectador y agente de situaciones, que es su verdadero papel al escribirla. La novela, así, es un monólogo no disfrazado.

Posee Diego de San Pedro arte tan especial para las llamadas declamaciones, que nunca nos fatigan las suyas, al paso que en los demás suelen fatigarnos, lo mismo que ciertas descripciones de los *naturalistas*. Larga declamación hace en cada *intermedio* de escenas (pues los hay, verdaderamente, en su novela, y parecen las canciones del coro trágico), y de mí sé decir que lo veo oportuno y sincero. Larga declamación hace también la reina, madre de Laureola, de mirar cautiva su hija, y el tono admirable alcanza la plenitud patética y conceptuosa de los versos de Eurípides. Si la novela es, estéticamente, un monólogo ¿por qué no aparentarlo así, como hizo

el bachiller Diego de San Pedro? Ello es peligroso, ciertamente : hay allí más pendientes donde rodar : por lo que se anuncia que es más perfecto. Acaso ésta sea la verdadera novela y el propio arquetipo del género; porque, para la impresión inmediata de la conciencia, las obras en que el héroe cuenta sus hazañas y varia ventura, no se distinguen de las memorias; y, en cuanto á la novela *impersonal*, ya propuse que es irrealizable, y que aquellas en que el autor está ausente de lo que escribe y aparenta no influir los personajes, tampoco van acordes con la verdad psicológica. — Y lo cierto es que siempre el autor se halla en la situación en que Diego de San Pedro con sus personajes : le aparecen, en súbita visión, seres ya integrados y completos que las impresiones de la vida exterior van *precipitando* en su mente; los describe, como San Pedro al abrir su libro; dice la inclinación que natural y espontáneamente llevan en sí; sirve tal inclinación con su inventiva : es intermediario : intercede por un personaje delante de otro : crea las situaciones y deja que obren en ellas sus criaturas de acuerdo con su personalidad ya distinta. Ama á unos, odia á otros; así lo revela (como todo autor, por mucho que trate de impedírselo y contenerse). Y deja, por último, que la tragedia por él soñada (provocada por él, creada por su inventiva), le

invada con su sombra el espíritu, le llene de lágrimas los ojos; y vuelve así á la realidad de la diaria vida, á continuar sus deberes nimios, sin querer decir lo que sufre ni ostentarlo, y sombríamente visitado, de tarde en tarde, por los huéspedes de su fantasía.

Si el protagonista es simpático al autor, — semejanza más que éste ha de tener con los coros de la tragedia griega, — aun cuando pudiese repudiar sus procederes, pues simpatía y aprobación no son igual cosa, es porque tal carácter cuenta, acaso, entre las condiciones de la novela perfecta. José María Eça de Queiroz, que en *La ciudad y las sierras* usó nada menos que el procedimiento perfecto, interviniendo en la novela bajo la figura *acromática*, transparente, de José Fernández, por no cumplir con la dicha ley de simpatía, desvirtuó grandemente *La ilustre Casa de Ramírez*, empequeñeciendo al protagonista al punto que éste resulta indigno de soportar la representación ideal que se le atribuye.

Puede la invención de la *Cárcel de Amor* ser tan poco original como se quiera; puede su desarrollo estar de antemano distribuído y señalado por los lugares comunes de la literatura de entonces; pueden, los que quieran, hasta negar que hay allí maravillosa destreza en la psicología novelesca y magis-

tral fuerza en el estilo, — de lo más noble, de lo más alto que haya que leer en castellano. La *Cárcel de Amor*, empero, seguirá valiendo por la concepción estética que la informa y su peculiar arquitectura, que *parecen clara alegoría del modo material con que el novelista escribe sus libros*; y profundamente trágicos seguirán siendo la trémula ternura y la quietud dolorosa é intensa de aquella alma humilde y lastimada, que llora, como á carne propia, á los huéspedes de su fantasía, y los hace morir diciendo discursos en elogio de las mujeres.

« ...Ya los suyos no podiéndose contener davan bozes, ya sus amigos comenzavan á llorar, ya sus vasallos y vasallas gritavan por las calles, ya todas las cosas alegres eran bueltas en dolor... Acordé de partirme. Por cierto con meior voluntad caminara para la otra vida que para esta tierra. Con sospiros caminé, con lagrimas party, con gemidos hablé, y con tales pasatienpos llegué aquí á Peñafiel, donde quedo besando las manos de vuestra merced. »

Abril 1910.

SOBRE LA ESTÉTICA DE GÓNGORA

Conferencia leída en la sesión que el *Ateneo de la Juventud* de México dedicó á don Rafael Altamira y Crevea, el 26 de Enero de 1910.

SOBRE LA ESTÉTICA DE GÓNGORA

Con perezoso descuido ha comentado la gente literaria los versos de don Luis de Góngora, aduciendo, en apresurados juicios, cuando no futesas é indignaciones poco inteligentes, aquella eterna censura de lo extravagante y el intento de componer las obras del artista ó indicarle el rumbo que debió haber seguido, —señales siempre de las críticas extraviadas. Y sucede que muchos entre los coetáneos, simpatizadores por temperamento hasta de lo menos justificable en Góngora, pero nada afectos á definir sus propias leyes como por ansia de mayor holgura y por desdén á la angustia de toda sistematización, poco piensan en acusar el desaire y en valorar el mérito positivo de tantos incomparables versos como produjo el cordobés; y chocados, sin duda, por la inbsustancial manera que

otros han tenido en vituperarle, no quieren mirar que ante esos ataques, frutos, á veces, de mera inclinación por Quevedo; manifestaciones, siempre, de una desastrosa manía de enmendar, intolerante y destructora de la esencia misma y particular virtud artísticas que consisten en lo individual y personalísimo, la crítica moderna, informada en mejor criterio y más respetuoso, que acepta al artista como es y descubre en lo más irreductible la mayor cualidad estética, nos está pidiendo y nos exige que lleguemos también á este hacinamiento de torpes juicios, verdaderamente olvidado; el cual, por lo anacrónico, por lo inhollado hasta hoy, parece un islote que se cristalizase en el mismo corazón del mar, y se mantuviera, contra la fluidez de las olas, por no sé cual milagro de pereza. Porque no soporta ni puede soportar ya nuestro siglo, tropezar, cuando la crítica se ha renovado en toda parte y en todo asunto, con tamaña inmovilización, hija, fácilmente identificable, del prosáico espíritu del siglo XVIII.

Los espejos fieles de una época literaria merecen, al cabo, consideración especial, cuando sólo sea históricamente. Y la crítica que ha aceptado la atropellada fecundidad de Lope como reflejo clarísimo de la antigua vida, porque piensa descubrir ahí el mismo atropello y el escándalo y la aventura característicos del siglo, ignoro por qué se rehuse á calificar el

tortuoso amaneramiento de Góngora como el trasunto también de aquella animación de la vida, de aquella sobrada fuerza, gustosa siempre en pasar y destruir obstáculos, sólo que trasmutada á las puras faenas del pensamiento pero efecto al fin de la misma causa, y criticable en *intensión* cuanto la de Lope en extensión; porque claro está que como á Góngora exigirían de grado los críticos mayor economía en los rebuscos de sintaxis y mayor distribución acaso, pudieran exigir de Lope, con justicia, mayor economía en producir y distribución mejor de cualidades. Es decir, que, en ambos, el desperdicio de la fuerza, por exceso y no por defecto (cualidad del siglo que los condicionó), el despilfarro, la aventura intelectual, el movimiento exagerado, la audacia, el empuje casi agresivo, están pidiendo la más amplia justificación histórica y la aprobación de todos los nobles espíritus adiestrados en sorprender los signos del tiempo y los síntomas de las edades.

El *Homero español* llamaron los contemporáneos á don Luis de Góngora, y no les faltaba razón, á ellos que sentían su fuerza, para aquel elogio exagerado; porque las verdades de los hombres (yo quiero decirlo) se fundamentan, sobre todo, por un fenómeno de absoluta condición estética : la manifestación, la expresión de las apariencias del instante. Y

el consejo que los ángeles reciben de Dios en el prólogo del Fausto, enuncia sencillamente esta condición estética de la conciencia humana, según la cual «fijaréis las apariencias fugaces con las normas del pensamiento. ». Y por eso, sin más discusión racional, inadaptable, como todas ellas, á la vida elástica y múltiple, los contemporáneos tienen razón.

Me diréis, porque es ya sabido, que en aquel tiempo cada poeta era un Júpiter con su Olimpo aparte y ninguno vacilaba en proclamarse el primero de la lengua (ejemplo el vanidoso Villegas, quien se dijo *greco-latino* y otras muchas cosas); pero éste es otro secreto de aquella edad; mirar, con ganas de extasiarse, todos los espectáculos; como que en tiempo de energía es cosa acostumbrada la fe y no la malicia con que nos regalamos por hoy. Lo que no dará razón para dejar de sentir que el deslumbramiento causado por Góngora, fué máximo y como de un descubridor ó conquistador.

Tanto fué así, que cuando Góngora solicitó la opinión del muy sabio y autorizado cronista de Su Majestad, orientalista y helenista, Pedro de Valencia, esclarecido varón que imperaba por el pensamiento en aquella edad, si bien éste no le fué favorable, tampoco le bajó un punto de *primer poeta entre los modernos*, reconociendo que en su natural estaba su

fuerza y en su ingenio nativo, generoso y lozano, y aconsejándole que por ellos se dejara guiar. Y el propio D. Francisco de Cascales, que había de atacarle, dice que siempre le « ha tenido i estimado por el primer hombre i más eminente de España en la poesía, *sin excepción alguna*, i que es el cisne que más bien ha cantado en nuestras riveras. Assi lo siento y assi lo digo... »

Mas la misma vena rebosante y la exuberancia le arrastraron á malos términos; y la carencia, tal vez, de espíritu lógico (cualidad del prosáico siglo que inventó las reglas para el gusto y pervirtió, con extraño injerto, el ilustre plantel del habla vernácula), le impidieron ordenar sus tendencias y reducirlas á sistema, y domeñar también sus muchos y encabritados ímpetus; por lo que tratan los coleccionadores y antologistas de publicar no más aquellos de sus primeros versos en que el excesivo desarrollo de la personalidad no enturbiaba aún la acostumbrada transparencia, aunque cometan así el pecado de arrebatar á las cosas sus propias esencias y como desbautizarlas.

Patrimonio es ya de todo público literario aquel sentir según el cual se caracteriza el gongorismo por una afectación y una artificialidad tan pasmosas que nada, á través de él, puede conservar siquiera su denominación corriente, sino que ésta se cambia

en perífrasis alambicada, adonde los objetos desaparecen, al punto que apenas la exégesis del autor podría devolverles á nuestro entendimiento. Otra cosa no diré yo; que éstos son, sin que ello pueda revocarse á duda, los signos y los procedimientos del gongorismo. Solo que, por esta señal, lo confundiéramos al pronto con el conceptismo (su rival y contemporáneo), — confusión que el príncipe de la crítica española se ha ocupado ya en resolver, pero en la que me propongo insistir, no contrariándole, antes partiendo de las bases que él establece, como de las únicas sólidas en este argumento.

En tanto que Don Luis de Góngora seducía y conquistaba con el rumor inimitable y los vivos colores de su lenguaje, — muy estropeado ciertamente por la marañada y casi rechinante sintaxis, muy cargado con el peso del mal helenismo de su época y las reminiscencias paganas, — en tanto que no escasa porción entre los ingenios exuberantes del siglo venía á seguimiento de sus rojas banderas; á la vez que en aquella poesía, brotada del divino Herrera, adoptada acaso, antes que por Góngora, si bien con muy avara suerte, por el soldado Luis de Carrillo y Sotomayor, y llevada á su más alto término por el cordobés, naufragaban, como en un océano ruidoso, todos estos genios menores que forman la carne viva y la sustancia de las literaturas ambientes, y hasta

los mismos que venían al mundo con mensajes propios, como el generoso Lope de Vega, — de quien se dice en *La República Literaria* que la « lección se confundió en su fertilidad y la Naturaleza, enamorada de su misma abundancia, despreció las sequedades y estrechezas del Arte », — y quien, á la postre, también se contaminó de gongorismo; á la par que Góngora deleitaba á la Academia Matritense y no menos á una multitud de almas estériles que habían de defenderlo neciamente y de aprenderle, no más, las pesadas formas retóricas; en los mismos días en que el gongorismo, con ser por sus moldes y por sus tendencias patrimonio sólo de eruditos, inentendido de las gentes, atractivo para los cultos, ganaba los púlpitos de la iglesia y las plazas cívicas de la muchedumbre, propagándose por inesperada manera y encontrando apologistas, aparte de Martín Agudo y Pulgar, Pellicer y García Salcedo Coronel, en las lejanas tierras del Perú con Juan de Espinosa Medrano; áspero, apartado, esquivo, fruto directo y no lejano de la escolástica española, grave en palabras, en intenciones y en pensamientos tan profundo, vicioso de agudezas y de acertijos, gran ejercicio de la mente y maravillosa refundición del lenguaje, ya regocijado, ya estoico, viril siempre y como nacido en el alma y entre los labios de aquel tipo de varón perfecto que nos

regalaron los clásicos de nuestra habla, el conceptismo prosperaba valientemente, perpetua mofa de gongorinos y culteranos, acicate de graciosos lascivos, enemigo jurado de primores y de lindezas y amigo de lo fuerte y castizo, con Quevedo encabritado y gallardo, plástico y rotundo en don Francisco Manuel de Melo, genial y difícil con Baltasar Gracián.

Trabajada tenían la tierra las ilustres polémicas sobre el teatro nacional, y fácil para toda cosecha; y en aquel ambiente de interés, claras y precisas se destacaban las dos tendencias.

« Tarea es reservada para la historia de la literatura española, — dice don Marcelino Menéndez y Pelayo, — el distinguir con claridad ambos impulsos artísticos, y explicar el extraordinario fenómeno de su aparición precisamente en los momentos en que la cultura genuinamente española había llegado á la cumbre. ¿Llevaba en sí esta civilización el germen de su ruina, como temerariamente lo pretenden algunos? ¿Puede explicarse por circunstancias sociales, religiosas ó políticas particulares de España el que el ingenio español, privado (según ellos dicen) de tender sus alas en el cielo del pensamiento, se viera rebajado á la tarea estéril y sin gloria de artífice de palabras vanas y de innovador en los vocablos? — Á mi entender, tal

explicación, derivada de criterios extraños al criterio estético, peca de falsedad por su misma base. Es falsa en cuanto niega la virtualidad y eficacia del pensamiento español, precisamente en el siglo XVI, en la edad en que se mostraron más activas y fecundas la teología y la filosofía, es decir, las dos ciencias que especulan sobre los objetos más altos de la actividad humana. Es falsa, además, porque uno de esos vicios, el *conceptismo*, lejos de nacer de penuria intelectual, se fundaba en el refinamiento de la abstracción; era una especie de escolasticismo trasladado al arte. Y es falsa, finalmente, porque la historia nos enseña que semejantes vicios artísticos no fueron peculiares de España, sino que un poco antes ó un poco después, y en algunas partes al mismo tiempo, hicieron pródiga ostentación de sus venenosas flores en todas las literaturas de Europa, no sólo en Italia, país de reacción católica lo mismo que España, y á la cual muy de cerca llegaba nuestra influencia, sino en la protestante y libérrima Inglaterra; en Francia, cuna del pensamiento escéptico; en Alemania, solar de la Reforma y de la independencia metafísica. »

Asistimos, pues, á un fenómeno universal, que más adelante el mismo Sr. Menéndez y Pelayo explica como una reacción, siquier pedantesca y amanerada, contra el cansancio artístico que inme-

diatamente la precedió, y que asimila á « una especie de pesadilla poética que no era clásica, porque conservaba todos los resabios de las cortes de amor y de las escuelas trovadorescas de la Edad Media; pero que, fuera de la elegancia de la forma, conseguía reunir los peores defectos de dos decadencias literarias, la decadencia alejandrina y la decadencia tolosana, la falsa antigüedad y la falsa Edad Media ».

Sé que es moda, cuando de la historia literaria se trata, la de referir los fenómenos á etapas colocadas arbitrariamente y al azar, acá y acullá, según el capricho ó el acaso, y decir, verbigracia, que el Petrarca, (ó Dante según otros quieren) es el primer hombre moderno, figurándose haberle definido con esta referencia extraña de todo punto á la misma naturaleza de los fenómenos sociales. En verdad no se halla razón con que defender esta costumbre, como que los desarrollos literarios son correlativos y sucesivos, y el que de una extremidad á otra se adviertan progresos ó cambios no dá motivo para señalar tránsitos intermedios y menos para explicar por ellos lo más individual que existe : lo estético. — Por reacciones ó por sumos florecimientos se estila todavía explicar todos los sucesos literarios, y quién nos dirá que el fenómeno en que tratamos es mera reacción, y quién simpatizará más con expli-

carlo como sumo florecimiento, estableciendo que las decadencias son actividades que se superan y se vuelven contra sí propias de puro excesivas y maduras, igual que se agrían y se desprenden los frutos cuando muy pasados.

En verdad que se antoja responder á todos con las palabras de Nietzsche : « los juicios y las apreciaciones de la vida, en pro ó en contra, no pueden ser jamás verdaderos. El único valor que tienen, es el de síntomas, y sólo como síntomas merecen ser tenidos en consideración... Por lo visto hay que alargar mucho la mano para atrapar esta sutilísima verdad : que el valor de la vida no puede apreciarse. No puede ser apreciado por un vivo, porque es parte y hasta objeto del litigio, y no juez; ni puede ser apreciado por un muerto, por otras razones ». Ello es que el fenómeno existía y que puede bien estudiársele en sí, y que no hay necesidad que nos apriete á buscarle causas, cuando éstas, vitales al fin, han de ser sin duda tan múltiples y tan complejas como la misma vida y su desarrollo causal.

El conceptismo por una parte, el gongorismo ó culteranismo por la otra, se tienen dividido el campo, y aunque forman batalla, como que buscan á explicarse dentro de una misma tendencia y general inclinación. Pero el amaneramiento y el vicio les son comunes y por eso el frecuente modo de considerar

el gongorismo, como arriba lo dejé apuntado, no acaba de caracterizarlo precisamente.

Acertó Jáuregui, que le atacaba en nombre de los sevillanos, con que el defecto central del gongorismo no estaba en la forma ni en el amaneramiento, sino en la carencia de idea y de objeto poético; en la falta de asunto á veces. — Cascales, que como humanista lo atacaba, si bien se perdió en discusiones sobre la sintaxis de Góngora, manteniendo, contra don Francisco del Villar, que era de vituperarse y no de encomiarse, dió también con la vaciedad del fondo; á lo que, no encontrando mejor manera, llamó *atheísmo poético*, en el trozo célebre que dice : « En fin, todo ésto es un humor gruesso, que se le ha subido á la cabeza al auctor de este *Atheísmo*, i á sus sectarios, que como humor se ha de evaporar i resolver poco á poco en nada ». — Lope de Vega, representante de lo más popular y español, de varia manera lo atacó, pero al cabo no le fué en zaga. — Don Manuel de Faría y Sousa, entre una y otra necedad, se desgañía contra Góngora por sólo que éste no era el lusitano Camoens. — Y Don Francisco Gómez de Quevedo Villegas, por último, si bien en la *Aguja de navegar cultos*, en *La culta latiniparla* y otras partes, parecía censurar no más la forma de los gongorinos, fácil es sentir que los atacaba por razones temperamentales: y era, como

se ha dicho, porque los conceptistas tenían ideas y pecaban por sutilizarlas, al paso que los gongorinos eran ampulosos y huecos.

Y claro es que en aquellos días, y por contraste con el conceptismo, los gongorinos habían de resultar nada menos que desheredados y parias de la inteligencia.

Mas quedarse aquí fuera definir negativamente el gongorismo, diciendo que es un modo de amaneramiento y artificialidad que se distingue del otro, del conceptismo, en la total carencia de ideas. ¿Y cómo explicaríamos entonces la boga que logró entre muchos distinguidos ingenios? ¿Cuál virtud interna lo animaba, independiente ya de la idea y de la misma razón, para seducir á los mismos que volvían sus armas contra él? ¿Por qué Valencia y Cascales, sus enemigos, y con éstos una multitud, declaraban á Góngora el primer poeta de la edad, á par que con raciocinios le condenaban? ¿Y qué seducción hacía que Lope se empeñara vanamente en serle grato y al cabo cayera en sus excesos, al igual de Jáuregui, su más concienzudo contrincante tal vez, y hasta de Tirso y Calderón, y que Cervantes declarase al fin su afición por el *Polifemo*? ¿Y cómo Góngora, siendo la suya poesía culta por antonomasia, había de influir hasta en menores esferas que las de letrados y eruditos? Porque su *Polifemo* y sus

Soledades llegaron á recitarse de coro en las escuelas de jesuitas, como la *Ilíada* en los gimnasios de Atenas.

Paradojas son éstas que se resuelven solamente saboreando con detenimiento el precipitado que nos deja la lectura de Góngora : algo hay allí que no es la pura armazón de imágenes paganas con que se asfixian los sonetos, y que es más, mucho más que la pura extravagancia de sintaxis, sin ser tampoco lo estrafalario en las metáforas y comparaciones, — defecto este último en que suele sólo imitar á los conceptistas, por la intelectualización enojosa de los detalles más insignificantes, y el deseo de exprimir conceptos hasta del más seco y machacado despojo.

Imposible es negar que Góngora caiga frecuentemente en tan retorcidas comparaciones, que hasta indispone el ánimo mejor prevenido, cual es llamar á Felipe III « católica visagra de ambos mundos »; error de que hizo Quevedo muy donosas burlas, como cuando aconseja *á la cultera* que si se ofreciere decir que despavilen las velas, diga siempre : « Suena catarro luciente, excita esplendores, pañizuela de corte ». Pero ¿quién no recuerda al punto aquel enojosísimo discurso en que el conceptista Quevedo, comentando acciones de Julio César, quiere hacernos creer, — y recordad que no por

bufonada ni chiste, sino en vena de moralista y político, — que el sol es gran maestro de monarcas, porque á su secretario la Luna sólo le deja lucir muy lejos de él, y que los eclipses son grandes enseñanzas políticas, y que « lecciones son éstas en traje de meteores », y que el Sol es llano y comunicable porque no hay lugar que desdeñe, y que Julio César estudió en el Sol cuando escogió á Marco Bruto por gobernador de la Galia Cisalpina? Para mí tales desatinos son de la misma cepa que los de los culteranos, ó acaso los desatinos de esta especie que suelta Góngora sean influencias inevitables del conceptismo ó ambas escuelas, y ésto es lo probable, los participaron en común.

Y también me ocurre recordar que Don Jusepe Antonio González de Salas, seco y rarísimo erudito, cuando hizo la edición magistral de las obras de Quevedo, cometiendo, como dice el señor Menéndez y Pelayo, « la docta audacia de tratarle como á un antiguo, y de publicar sus desenfados y jácaras escoltados con todo género de comentarios repletos de erudición greco-latina, » se vió en el caso, ya no sólo para lo ligero y burlesco, sino en las poesías también de género serio, de comentarlo y explicarlo, no por afición de erudito á las notas y á los escolios, sino porque hubo casos en que apenas él, amigo y compañero del poeta, pudo saber lo que éste quiso

decir, recordando charlas ó sucesos de que tuvo noticia. Ejemplo :

> La Fortuna mis tiempos ha mordido,
> Las Horas, mi locura las esconde.

Y hé aquí la nota que pone el editor al pie de la página :« Las ambiciones han perdido parte de mi edad; los devaneos, otra parte. »

Y ahora, notad el paralelismo de estos versos con los de aquel soneto de Góngora que lleva el número XXX en la edición que poseo y que es reproducción inmediata y posterior sólo en un año á la segunda publicada por Don Gonzalo de Hoces y Córdoba, natural de la ciudad de Córdoba, en 1633. (1) Los versos aludidos son éstos :

> Mal te perdonarán á tí las horas.
> Las horas, que limando están los días;
> Los días, que royendo están los años.

Es, pues, el amaneramiento, error de gongorinos y de conceptistas á la par, y muy otra es la característica de Góngora.

(1) Advierto en mi edición la singularísima ausencia del soneto :

La dulce boca que á gustar convida,

por fortuna bien conocido ya, que se halla, sin embargo, considerado en el índice. Esta edición, según dice don Marcelino Menéndez y Pelayo, no es por cierto muy recomendable, como tampoco lo es la primera, pues que triunfan ventajosamente de ambas las de los modernos.

***

« Assí lo siento y assí lo digo », exclamaba Cascales cuando hacía, de paso, elogios de Góngora; y en cambio, cuando se ponía á buscar finalidad y substancias á los versos de éste, declaraba, textualmente, que aquello era « pintar noches, que, aunque pintura valiente, es desagradable, » y que aquello era *poesía inútil*.

Habréis notado ya que estamos asistiendo á uno de los más elocuentes fenómenos del espíritu humano, oculto bajo los disfraces de pura disidencia de escuelas.

Rechaza el razonamiento el gongorismo, pero lo acata y aun lo aplaude con entusiasmo el sentimiento; y cuando los graves doctores le lanzan diatribas y lo motejan, incorpórase éste en la misma carne y la vida populares, entusiasma á todos, y obliga á los mismos que se le apartan á veneración sorprendente. — Algo hay simpático en estas canciones de rara sonoridad; algo tienen ellas de magnético y adherente, y de milagro que las gentes no las recitan con gritos por las calles, como hicieron con los delirantes versos de Eurípides.

Góngora, — que empezó por desdeñar la facultad á

que le destinaban, para aprender la danza y la esgrima, — cuando, con pena de su familia, se decidió resueltamente á su gloria, supo ya mostrarse á los hombres en versos que lo señalaron por la mayor elegancia y más noble espíritu, y que nunca nadie ha discutido. Pues tuvo, como dice el hispanista Fitzmaurice-Kelly, « una conciencia artística más pura » que los otros contemporáneos, y fué siempre más sabio que ellos en su oficio. Pero en estos primeros versos donde ya luce lo único que había de ser su cualidad perdurable : la elegancia, la pureza artística, el anhelo de aristocrática perfección, que hacen de cada uno de sus versos, aislados, maravillas de belleza en tantas ocasiones, y de donde había de surgir para los poetas españoles todo deseo de perfección aristocrática y todo odio á los lugares comunes, — según siente el mismo Fitzmaurice-Kelly, — en estos primeros romances, letrillas y llanos versos, tan fluídos, tan españoles, aún no alcanzaba Góngora el término de su propio y natural sendero. — Á Góngora le ayudaba su pasmosa facultad protéica, y su facilidad para cambiar el humor de una poesía á otra : era infinito su caudal. Su *alma cordobesa* le dió la primera sustancia de sus poesías, adonde ya los ruidos y los colores del mundo, — patrimonio éste heredado tal vez á la ardiente inspiración de los

árabes, — buscan sus más elocuentes formas á través de las palabras humanas.

De estos tiempos son, precisamente, aquellos romances reproducidos en la autorizada recopilación *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*; el que empieza :

Hermana Marica,
mañana que es fiesta...

al cual se han suprimido ahí los últimos versos; y el que empieza :

La más bella niña
de nuestro lugar...

y á que sirven de estribillo y remate los dos versos :

Dexadme llorar
Orillas del mar.

Pero, porque más se vean las cualidades que digo, y por su semejanza con los anteriores, citaré otros de 1590, á juzgar por la fecha que se les atribuye en el manuscrito dedicado por Don Antonio Chacón Ponce de Léon, Señor de Polvoranca, al Conde Duque de Olivares (1628) y del cual es poseedor M. Foulché-Delbosc :

Lloraba la niña
(y tenía razón)

la prolixa ausencia
de su ingrato amor.
Dexóla tan niña
que apenas creyó
que tenía los años
que ha que la dexó.
Llorando la ausencia
del galán traidor
la halla la Luna
y la dexa el Sol.
Añadiendo siempre
passión á passión,
memoria á memoria,
dolor á dolor.
¡Llorad, coraçón,
que tenéis razón!
Dízele su madre:
Hija, por mi amor,
que se acabe el llanto,
ó me acabe yo.
Ella le responde:
No podrá ser, no;
las causas son muchas,
los ojos son dos.
Satisfagan, madre,
tanta sinrazón,
y lagrimas lloren
en esta ocasión.
Tantas, como dellos
un tiempo tiró
flechas amorosas
el Arquero Dios.

Ya no canto, madre,
y si canto yo,
muy tristes endechas
mis canciones son.
Porque el que se fué,
con lo que llevó,
se dexó el silencio,
se llevó la voz :
¡ Llorad, coraçón,
que tenéis razón !

De 1580 son :

Vna torre fabrique
del viento en la vanidad,
mayor que la de Nembrot
y de confusión igual.

Gloria llamaba á la pena,
á la cárcel, libertad,
miel dulce al amargo azíbar,
principio al fin, bien al mal...
¡ Déxame en paz, amor tirano,
déxame en paz !

Y de los siguientes años son éstos, que cito destacados :

Los delfines van nadando
por lo más alto del agua... ;

aquel nobilísimo que empieza :

Amarrado al duro banco
de una galera turquesca,

y que ni hay ya para qué citar; y la graciosísima letrilla :

Manda amor en su fatiga,
que se sienta y no se diga,
pero á mí más me contenta
que se diga y no se sienta.
En la ley Vieja de Amor,
á tantas hojas se halla,
que el que más sufre y más calla,
esse librará mejor.
Mas ¡ triste del amador
q̄., muerto á enemigas manos,
le hallaron los gusanos
secretos en la barriga !
Manda amor.....

Como modelo de aquellas poesías, glosas de proloquios (género genuinamente español de que fué Quevedo tan gran maestro), apenas hay que recordar el que dice :

¡ Ande yo caliente
y ríase la gente !

que es de los más antiguos. — De éstas, una infinidad pudieran citarse y su lectura sería de provecho por la ciencia y la soltura métricas que demuestran, no igualadas en la poesía castellana posterior. Los decires vulgares encajan ahí en pie quebrado, muy rítmica y concertadamente, y cuando son de censura parecen latigazos, hasta por el modo cómo los

arranca Góngora de los octosílabos hilvanados en que los va glosando.

Por vía de curiosidad, y como demostración del afán aristocrático y el castigo que Góngora ponía en su arte, cito las siguientes palabras del manuscrito de Estrada, que también posee M. Foulché-Delbosc :

« Fué Don Luis de buen cuerpo, alto, robusto, blanco i roxo, pelo negro. Assí lo dice él en su Retrato : de aquel tiempo se habla : *Fue un tiempo castaña Pero ia es morcilla.* Ojos grandes, negros, vivissimos; corva la nariz, señal de hábil, como todo su rostro la dió; adornó el talle i el aire de sus movimientos, los hábitos clericales. Habló en las veras con eminencia grande, aun en prosa. En las burlas joviales fue agudissimo picante (sin pasar de la ropa) i, envuelto en los donaires, con que entretenía, se dexaba oir sentenciosamente. Daba orejas á las advertencias ó censuras, modesto i con gusto. Enmendaba si avia qué, sin presumir : tanto, que haciendo una Nenia á la translación de los huessos de el insigne Castellano Garci Laso de la Vega á nuevo i más sumptuoso sepulchro por sus descendientes; una de sus Coplas comunico, i el que la oió respondió con el silencio. Preguntóle Don Luis : *Que ¿No es buena?* Replico se le: Si, *pero no para de Don Luis.* Sintió lo, con decirle : *Fuerte cosa, que no basten quarenta años de approbación, para que se*

me fíe? No se habló más en la materia. La noche de éste día se volvieron a veer los dos : i lo primero que Don Luis dixo, fue : A, señor. Soi como el gato de algalia, que a açotes da la olor. Ia está differente la Copla. I assí fue, porque se excedió a ssi mismo en ella . — Solia decir : El maior fiscal de mis Obras soi io : — Otras vezes dixo : Deseo hacer algo, no para los muchos. »

Quien estudie á Góngora con toda la *humildad* de un espectador, es decir : con ánimo de obedecer, pasivamente, las impresiones que la lectura le comunique, notará que la tendencia gongorina de huir hasta los nombres de los objetos y de envolverlos en perífrasis, — que en los conceptistas se manifiesta en el deseo de sustituir el objeto por sus atributos de relación con otros objetos, para hacer así adivinanzas y enredos sumamente curiosos, — es aquí tendencia, ó mejor obsesión, por ir caminando sobre las puras cualidades de color y de sonoridad que tienen las cosas. Los nombres de los objetos no son elocuentes. El poeta sabe que, gastados en el uso diario y formados por generación antiquísima é inconsciente, no traen á las mentes de los hombres sino la vulgar significación más simple ó más usada y que no corresponde siempre á la insinuación que persigue el arte. El conceptista, por eso, los sustituye por los nombres de sus cualidades más conno-

tativas, las que más le sirven para formar relaciones entre objetos y crear veredas transversales, de una á otra corriente ideológica, por donde en zig-zag discurra el pensamiento. Pero el gongorino, de más débil cerebro si queréis, sino que más sensible al mundo exterior, afectivo, sensual, necesita ir á los atributos de color y de ruido que desprende de los objetos. Como ruido y como color se le acerca el mundo, y como ruido y como color lo traduce; y esta poesía nueva, audaz y eficaz, simpática por la fuerza sensorial, animada con las grandes energías naturales de su creador, inmediatamente nos gana, y vano será que el raciocinio, á buscas de substancia mental, la deseche luego y la rechace, porque ya se nos habrá entrado al ánimo y enraizado ahí profundamente, puesto que tiene las virtudes del ritmo y de la plástica, que se prenden al propio organismo de los hombres y se les adhieren como parte suya; puesto que posee la alta virtud del lirismo que liberta el alma arrancándola á las durezas del raciocinio y de las dialécticas pesadas.

Nunca, por otra parte, es accidente en los poetas el desarrollo espiritual. Clara verdad es ésta pero que los críticos gustan mucho de poner en olvido por tal de divertirse en adivinar las causas que pudieron mover al poeta á pasar de uno á otro estilo, de la *primera manera* á la *segunda manera*. De muy

atrás se venían ya revelando las cualidades definitivas de Góngora, y como que éste las había sintetizado en aquel verso :

« ¡ Goza, goza el color, la luz, el oro ! »

Revélalas muy claramente en los siguientes versos, que cito al azar :

En los pinares de Xúcar
vi bailar unas serranas,
al són del agua en las piedras,
y al són del viento en las ramas.
. . . . . .
Alegres coros tejían
dándose las manos blancas
de amistad, quizá temiendo
no la truequen las mudanzas...
¡ Qué bien bailan las serranas,
qué bien bailan !

Y los versos que siguen, bastarían solos para definir á Góngora como maestro en el color y en el canto :

Ánsares de Menga
al arroio van,
ellos visten nieve,
él corre crystal.
El arroio espera
las hermosas aves,
que cisnes suaves
son de su ribera;

cuia Venus era
hija de Pasqual.
Ellos visten nieve,
él corre crystal.
Pudiera la pluma
del mismo biçarro
conducir el carro
de la que fue espuma.
En beldad, no en summa
lucido caudal,
ellos visten nieve,
él corre crystal.
Trençado el cabello
le sigue Minguilla,
en la verde orilla,
desnudo el pie bello,
grangeando en ello
marfil oriental.
Ellos visten nieve,
él corre crystal,
La agua apenas trata
quando dirás que
se desata el pié,
i no se desata.
Plata dando en plata,
conque, liberal,
ellos visten nieve,
él corre crystal.

—

Á la fuente va del olmo
la rosa de Leganés,

Inesica la ortelana
ya casi al anochecer.
La luna salir quería
mas los dos soles de Inés,
le dixeron á la luna,
no tenía para qué.
Á los tres caños llegó,
i su mano, á todos tres,
correr les hiço el crystal,
que ia les hiço correr.
Llenaba su cantarilla
i baciábala despues,
cantando, por no llorar,
la tardança de Miguel.
Si viniese ahora,
ahora que estoi sola?
Ola, que no llega la ola,
Ola, que no quiere llegar
. . . . . .
Turbias van las aguas, madre,
turbias van,
mas ellas se aclararán.

—

Quando los campos se visten
de roxo, blanco i azul...

Ya no soi quien ser solia,
moçuelas de mi lugar,
que no es para cada dia
morir i resucitar.

—

No de la sangre de la Diosa bella
fragante ostentación haga la rosa...

. . . . . .

Quando destruie, con nevada huella
el Hybierno las flores...

. . . . . .

Solo el Amor entiende estos mysterios,
en el maior incendio burla el fuego,
i en la nieve se burla de la nieve.

. . . . . .

Iace aqui un cisne en flores, que batiendo
nieve por pluma, desató la nieve.

—

Passa el melcochero,
salen las moças
á los cascaveles;
moças golosas,
bailan unas y comen otras,
i al tabeque se llegan todas.

—

No son todos ruiseñores
los que cantan entre flores,
sino campanitas de plata
que tocan al alva,
sino trompeticas de oro
que hazen la salva
á los Soles que adoro.

No todas las vozes ledas
son de Sirenas con plumas,
cuyas húmidas espumas
son las verdes alamedas.
Si suspendido te quedas
á los süaves clamores,
no son todos ruiseñores
los que cantan entre flores.
Lo artificioso que admira,
y lo dulze que consuela,
no es de aquel violin que vuela
ni de essotra inquieta lira :
otro instrumento es quien tira
de los sentidos mejores;
no son todos ruiseñores
los que cantan entre flores.

—

Tan asaeteado estoy,
que me pueden defender
las que me tiraste ayer,
de las que me tiras hoy,
(Si ya tu aljaba no soy).
Bien á mal tus armas echas,
pues á tí te faltan flechas,
y á mí dónde quepan más,
ya no más, ceguezuelo hermano,
ya no más.

—

Al campo te desafía
la colmeneruela;
ven, Amor, si eres Dios y vuela,

vuela, Amor, por vida mía,
que de un cantarillo armada,
en la estacada,
mi libertad te espera cada día.
. . . . . .
Colmenera de ojos bellos
y de labios de clavel,
¿qué hará aquel
que halla flecha en aquellos
quando en estos busca miel?
¡Dímelo tú, y sépalo él,
dímelo tú si no eres cruel

—

Las flores del romero,
niña Isabel,
oy son flores azules,
mañana serán miel.
Celosa estás, la niña,
celosa estás de aquel
dichoso, pues lo buscas,
ciego, pues no te vé.
. . . . . .
Desata como nieblas
todo lo que no ves,
que sospechas de amantes,
y querellas después,
hoy son flores azules.
mañana serán miel.

—

Los paxaros la saludan,
porque piensan (y es assí),

Obsequio de la Universidad Nacional de México.

que el Sol que sale en Oriente
vuelve otra vez á salir,
en la verde orilla
de Guadalquivir.

—

Corona un lascivo enjambre
de Cupidillos menores
la choça, bien como abejas
hueco tronco de alcornoque.
. . . . . .
Desnudo el pecho anda ella;
vuela el cabello sin orden;
si lo abrocha, es con claueles,
con jazmines si lo coge.

—

Diré cómo de raios ví tu frente
coronada, y que haze tu hermosura
cantar las aues y llorar la gente...

—

Sacro Pastor de pveblos, que en florida
edad, Pastor, gouiernas tu ganado,
más con el siluo qve con el cayado.
y mas que con el siluo, con la uida...

Citaré, por último, esta prodigiosa descripción de una arboleda á orillas del Betis :

Desátanse de las cumbres
los fugitivos crystales,

alcançándose a si mismos
por llegar al Bethis antes;
i es tan lisonjero el sitio
de el siempre florido valle,
que quan diligentes llegan,
tan perezosos se parten.
Porque soplan quedito los aires.
i mueven las hojas de los arraihanes.
La verde arboleda esconde
mas paxarillos süaves,
que tiene inquietas hojas,
saludando al Sol que nace.
Silvan los Zephiros dulces.
i callan las dulces aves,
aprendiendo en el silencio
los silbos que ellas no saben;
porque soplan quedito los aires,
i mueven las hojas de los arraihanes.
Brama el celestial leon
i la Canícula late,
hiéndese el suelo, i el Sol
vee el abismo por mil partes.
I en la Maior inclemencia,
fatigado el caminante,
halla frescos pavellones
en la sombra de los sauces,
porque soplan quedito los aires,
i mueven las hojas de los arraihanes.

Por no cansar, no sigo agrupando ejemplos que resultarían interminables. Basten los apuntados como prueba de que la poesía de Góngora es, emi-

nentemente, una realización de lirismo, es decir, de música y de color, de aquellas cualidades que más fácil y naturalmente penetran al ser y lo impresionan como bellezas. — En cuanto á aquel estilo que pasajeramente adoptó en algunas odas heroicas (*Á la armada que el Rey Felipe II, nuestro Señor, envió contra Inglaterra*, por ejemplo), nada diré, por mucho que revele ahí más de una belleza, pues no son sino manifestaciones de la influencia de Herrera, no incorporada ó asimilada aún.

Pero es ya oportuno mostrar cómo los defectos del *Polifemo* y las *Soledades* son remate y término natural de las virtudes que ya de antes empezaban á desarrollarse en el poeta, y no desviación ni contradicción, sino superamiento, manifestaciones de una facultad exacerbada y ya torrencial. — En efecto : más se individualiza un ser, más se perfecciona en sí mismo, y más tiende á contrariar las leyes y las homogeneidades de la especie.

Desde la dedicatoria del *Polifemo* al Excelentísimo Señor Conde de Niebla, la misma elegancia, la sonoridad y la viveza que distinguían á Góngora, sin descontar defectos que ya de tiempo atrás lo empobrecían, como jugar con los varios sentidos de un vocablo y pretender sacar de tan ruin artificio efectos poéticos, aparecen en grado superlativo y tan desarrollados á veces (bellezas y defectos) que

en cierto modo estos versos parecen caricatura de los anteriores :

. . .en las purpúreas horas
que es rosas la alba y rosicler el día...
. . . . . .

Si ya los muros no te ven de Huelva
peinar el viento y fatigar la selva.
Templado pula en la maestra mano
el generoso páxaro, su pluma,
o tan mudo en la alcándara, que en vano
aun desmentir al cascabel presuma.
Tascando vaga el freno de oro cano
del caballo andaluz la ociosa espuma :
gima el lebrel en el cordón de seda,
y al cuerno, al fin, la cítara suceda.

Volveré, como antes, á citar versos de Góngora, solo que ahora especialmente del *Polifemo* y las *Soledades* :

Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lylibeo...
. . . . . .

Pálidas señas, cenizoso un llano...
. . . . . una alta roca
mordaça es a una gruta de su boca...
Ser de la negra noche nos lo enseña,
infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves...
Negro el cabello, imitador undoso

de las oscuras aguas del Lethеo,
al viento, que lo peina proceloso,
vuela sin orden, pende sin aseo.
Un torrente es su barba impetuoso...
Los bueyes á su albergue reduzía,
pisando la dudosa luz del día.
. . . . . .

... Que el tardo otoño dexa al blando seno
de la piadosa yerba encomendada...
Erizo es el çurrón de la castaña,
y, entre el membrillo, ó verde ó datilado,
de la mançana hipócrita que engaña
á lo pálido nó, á lo arrebolado,
y de la encina, honor de la montaña...
La selva se confunde, el mar se altera,
rompe Tritón su caracol torcido,
sordo huye el baxel á vela y remo :
tal la musica es de Polifemo...
Purpureas rosas sobre Galatea
la Alva entre lilios candidos desoja,
duda el amor qual mas su color sea,
o purpura neuada, o nieue roja...
En carro de cristal, campos de plata...
. . . . . calçada plumas,
tantas flores pisó, como él espumas...
El cuerno vierte el hortelano entero
sobre la mimbre que tegió prolija...
Arde la juuentud, y los arados
peinan las tierras que surcaron antes,
mal conduzidos, quando no arrastrados,
de tardos bueyes, qual su dueño errantes,
Sin Pastor que los silve, los ganados

los crujidos ignoran, resonantes,
de las hondas, si en vez de Pastor pobre,
el Zéfiro no silva ó cruje el robre.
Mudó la noche el Can, el dia dormido
de cerro en cerro y sombra en sombra yaze,
vala el ganado, al misero valido
nocturno el lobo de las selvas nace.
Cébase, infierno, dexa humedecido
en sangre de vna lo que la otra pace...
Breue flor, yerua humilde y tierra poca...
En tablas diuidida rica naue
besó la playa miserablemente...

Y de las *Soledades*, censuradas con razón por la falta de idea poética y asunto central que en ellas se advierte, son estos versos :

Del oso, que aun besaua atrauesado
la hasta de tu luziente jaualina...
Templa en sus ondas tu fatiga ardiente...
Era del año la estación florida,
en que el mentido robador de Europa
(media Luna las armas de su frente,
y el Sol todos los rayos de su pelo)
luciente honor del cielo
en campos de zafiros pace Estrellas...
Progenie tan robusta, que su mano
toros doma, y de un rubio mar de espigas
inunda liberal la tierra dura..
Entrase el mar por un arroyo breue,
que a recibille, con sediento passo,
de su roca natal se precipita...

Los escollos el Sol rayaua, quando
con remos gemidores
dos pobres se aparecen pescadores...
Rompida el agua en las menudas piedras
cristalina sonante era tïorba...

De propósito he elegido, para citarlos, versos donde no solamente se manifestasen cualidades, sino también defectos extremados, porque sólo trato de explicar ó definir la estética de Góngora sin que la declare, por eso, perfecta.

***

El sabio Fitzmaurice-Kelly, dice, en son de vituperio, que Góngora trabajó por hacer á las palabras desempeñar oficio de ideas, y ésto se me antoja muy grande elogio cuando de poetas se trata. Porque Góngora, en verdad, tocado ya de la fiebre de perfección artística, — que yo quiero ver trasmutada hasta en la severa disciplina de su vivir, donde creen algunos hallar la razón de sus animosidades contra Lope y contra Cervantes, — arrebatado por su lirismo, se empeñó en *retratar* con palabras sus musicales y coloridas emociones, sin afligirse del descuido en que iba dejando las ideas; y rítmico en sus versos, enfático, más que Herrera

el Maestro, rico de luz en los paisajes, plástico y ágil de palabras, sabio en movimientos y animaciones, no miró que la variedad de asuntos en que trabajaba, como cadáver á quien quisiera dar de su espíritu con un soplo, sólo desteñía sus colores, sólo apagaba su música incomparable, y había de hacer, finalmente, que su obra quedara no más como un conjunto de ejercicios técnicos, como ensayos de nueva estética trabajados en el vacío. Parece que Góngora lo sintiera cuando dijo, cerca ya de morir : « Precisamente cuando comenzaba á leer algunas de las primeras letras de mi alfabeto, me llama Dios á sí. ¡ Hágase su voluntad ! »

El énfasis, esfuerzo de la expresión, tiende en Góngora constantemente á harmonizar los ruidos con los colores; porque no parece sino que soñara en esta sublime fusión en que Oscar Wilde soñaba cuando, comentando á los griegos, decía que escribieron para el oído, y que nosotros, desde la invención de la imprenta, decimos más á los ojos que á los oídos.

Muy española tendencia, por otra parte, es la de Góngora; porque si en algún idioma moderno se encuentran cualidades rítmicas por las cuales el verso pueda hasta desdeñarse de consonantes y ecos, es en el nuestro sin disputa. Típicamente española es la forma llamada « romance »; y tan varias

y musicales combinaciones como se usaron en los versos españoles, antes de la petrificación traída por el romanticismo, no se han visto en ningún idioma moderno. Parece, á veces, que los poetas españoles sólo se guiaran por un ruido interno, por una harmonía irresuelta que les zumba al oído incesantemente, hasta que la vierten y la traducen en palabras; por un movimiento musical que les brota en el alma y escapa á chorros por los galopantes metros de arte menor, por los saltones metros pequeños, como niños traviesos, que contagian con su movimiento y que comunican su soltura. Son ya famosas las antiguas danzas españolas con que terminaban los *pasos* y *entremeses*; de sólo oir el ritmo que llevan les viene á las gentes gana de danzarlas, y con razón decía Cervantes de la seguidilla que es «el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y, finalmente, el azogue de todos los sentidos». En el claro gemido del canto español, donde resucita toda la Arabia, vibra y se estremece el más alto sentimiento lírico, y los versos de danza y de baile, y las jácaras y los fandangos, agitan y turban, se nos prenden como cascabeles al cuerpo, nos emborrachan con ruido de panderos y de castañuelas, y orgánicamente nos dominan aunque la razón no participe en nuestra embriaguez. Y por eso Góngora, contra las críticas

de los dialécticos, y aun atrayendo á sus censores, tenía que triunfar por toda España.

¿Y qué diré de las cualidades del color? ¿Cómo no han de ser españolas si ha heredado España los vistosos trajes y la vida colorista de los orientales? En el sólo campo de la crítica de sobra sabéis que las teorías *pictóricas* ejercieron influencia sobre España. Pero la razón en que me quiero fundar es, mejor, de vida y de ambiente. En un *Apologético de las Comedias Españolas* publicado cuando la famosa polémica sobre el teatro nacional, y firmado con el pseudónimo (no identificado aún) de Ricardo del Turia, se lee esta curiosísima observación: que *la cólera española está mejor con la pintura que con la historia.* Yo la mudaría diciendo que toda historia de la vida española puede estar en colores. Fiesta de los ojos es cada descripción de los clásicos españoles, adonde todos los paisajes son claros, y las gentes llenas de galas, y vivas, y abigarradas las ferias. Y porque era tan nacional la tendencia colorista de Góngora, tenía que triunfar también.

Lo lírico, más directamente vital, más orgánico que toda otra manifestación artística; más acorde con el dinamismo del alma; por su embriaguez de sonidos y de luces y su imitación para la danza, constituye el propio secreto de las obras del cordobés, quien dejó estallar en el aire toda su fuerza

y su muy extraña animación, ganoso al fin de manifestarla, ó necesitado tal vez de expresar, de arrojar de sí, tanta virtud lírica, producto del ser exuberante.

Un enfático aliento lírico, muy español, adornado con pasmosas agilidades de ritmo y con sorpresas de colores, y que tendía, acaso, á fundir colores y ritmos dentro de una manifestación superior; pero desperdiciado lamentablemente en pura *virtuosidad* y ejercicio, en ociosos amaneramientos y en rebusques ociosos; embriaguez, al cabo, del ánimo, y que triunfa y subyuga por los sentidos; palpitación, al cabo, del mismo corazón de la tierra; energía natural, fuerza rebosante y rica sangre derramadas sobre la misma esterilidad y sobre la aridez misma, — ésta es la obra de Góngora, ingenio aristocrático, fino artífice, y creador, si aisladamente se los considera, de los más jugosos versos y de más sabor y elocuencia naturales que posee el tesoro de la lengua española.

Enero. — 1910.

SOBRE LA SIMETRÍA EN LA ESTÉTICA DE GOETHE

SOBRE LA SIMETRÍA
EN LA ESTÉTICA DE GŒTHE

CADA vez que imagino, como panorámicamente, las criaturas de Gœthe, creo mirar un jardín simétrico, distribuído con la precisión de contornos con que nos aparecen las posesiones bajas del barón Eduardo, miradas desde su castillo, ó como lo habría plantado aquel extravagante que, dice Hoffmann, viajaba por el mundo á caza de bellas perspectivas, y, corrigiéndolas á su capricho, hacía talar un bosque, ó plantar nuevos árboles, ó cegar un arroyo, ó abrir una fuente, según conviniese á la concepción ideal, á la que, como á un arquetipo, quería ajustar los paisajes de la tierra. Paseando en el jardín, y con la rigurosa indumentaria de la época (cosa que no suele acontecerme con las creaciones de

otros autores, y quizás con éstas me suceda porque, en la lectura de las *Memorias* de Gœthe, noté que describía siempre y recordaba, con particular atención, los menores detalles de su vestido), creo mirar también á Fausto y á Margarita, enamorándose con juegos, y, después, á Mefistófeles y á Marta diciéndose cosas deshonestas : según aparece en la escena inmortal que recordaréis necesariamente. Y ésto pasa en lo penumbroso del huerto. En lo más sombrío, y mirando á las campesinas llenar sus cántaros en los pozos, distingo á Werther, quien hojea las páginas de Homero ó las del que entonces era Ossían, según que esté alegre ó que se aflija. Y, en coro agitado, la danza alternada de los amantes y de los indiferentes, (motivo de un *lied* del poeta), deja ver, por tiempos sucesivos, para ocultarles luego tras de la verdura y la arboleda, la pareja de los amantes, la pareja de los indiferentes. — Por fin aparece todo el cuadro central de las *Afinidades electivas*, que yo no concibo sino como en danza, también, de los personajes impares : Eduardo, Carlota, Otilia, el Capitán, el Arquitecto, adonde cada uno, igual que en un baile conocido, se fuera, por turno, quedando solo y sin compañía. — Es decir, que esta vez, todo me aparece como un ejercicio de simetría en función de la naturaleza.

En la escena del jardín de *Fausto*, no puede haber

más simetría : las figuras nobles pasan hablándose de amor ; las innobles les siguen, insinuando cosas vulgares. — Corresponde esta escena con el *lied* que acabo de recordar : la pareja de amantes puede ser la misma de Fausto y Margarita : la de indiferentes, la podrían formar Marta y Mefistófeles.

LOS INDIFERENTES. — Llega, hermosa mía, y ven á danzar conmigo, pues la danza conviene á la fiesta. Si no eres aún mi tesoro, lo serás un día; y si ésto no llega ¿qué importa? ¡ dancemos ! Llega, hermosa mía, y ven á danzar conmigo: la danza decora las fiesta.

LOS AMANTES. — Sin tí ¿qué serían las fiestas, amada? Sin tí, mi dulce tesoro, ¿qué sería la danza? Si no fueras mía, yo no danzara. ¡ Oh, quédate siempre á mi lado, que sólo así es fiesta la vida ! Sin tí, bien amada ¿qué serían las fiestas? Sin tí, mi dulce tesoro, ¿qué serían las danzas?

MARTA. — Llega la mala estación, y es duro arrastrarse hacia la tumba sin compañero.

MEFISTÓFELES. — ¡ En eso pienso yo con espanto !

MARTA. — Y por eso, mi digno señor, fuerza será prevenirse cuando aún es tiempo.

FAUSTO. — Una mirada, una palabra tuyas, me valen más que la sabiduría toda del mundo.

MARGARITA. — ¿Cómo? ¿besasteis mi mano, Señor?

Simetría, paralelismo hay también en los estados sucesivos del joven Werther, que lee, cuando hay

primavera en los campos y en su corazón, los poemas homéricos; y cuando el otoño llega á los campos y á su alma, los poemas gaélicos; y en el invierno, al fin, se suicida, recordando, noblemente, el clásico mito de Deméter, que llora ó se alegra según que el calor de la vida (su hija Perséfone robada por el monarca subterráneo) se contrae al centro de la tierra ó regresa á la superficie.

Y la simetría de las *Afinidades Electivas* es demasiado manifiesta y muy voluntariamente lograda para que haya quien la desconozca.

El mismo *Fausto*, — incluyendo la segunda parte, —es obra simétrica si bien se mira, por mucho que la lectura resulte intrincada y áspera en razón de la multiplicidad y el raro simbolismo de los personajes.

La simetría en las tragedias clásicas, venía á ser como la ley moral, emanada de aquella compensación que trae siempre consigo la fatalidad castigadora. En cuanto á la simetría puramente exterior, en Sófocles la hay casi constantemente; en Shakespeare suele notarse, con vaguedad y algo vacilante, como en *El Rey Lear* y en *El sueño de una noche de verano*; en Ibsen suele hallársela más manifiesta, como en *Los Espectros* y *Juan Gabriel Borkman*. En las obras de Gœthe, salvo en el *Goetz de Berlichingen* y algunas otras secundarias, es fácil notar la influencia de la simetría. ¿Habréis advertido ya cuántos

efectos toma á la superstición y á la magia? Pues la simetría, no es más que una forma de superstición ó de magia. Los cuadros, los círculos, siempre fueron signos de los magos. Y las coincidencias, — que son simetrías, — siempre dieron motivo á supersticiosos. Las cualidades del número perfecto de los pitagóricos resultan de su simetría solamente. Y que Gœthe fuera supersticioso, como alemán, lo comprobará fácilmente quien busque en sus Memorias aquel trozo en que cuenta cómo, yendo á caballo por el campo, *se vió venir* con rumbo opuesto, también á caballo, y vistiendo traje de botones dorados. Y dice que, años después, con ese traje y con ese rumbo, cruzaba por el propio camino.

Abril. — 1910.

SOBRE EL PROCEDIMIENTO IDEOLÓGICO DE STÉPHANE MALLARMÉ

"Sutiles invenciones trato, resoluciones graves comprehendo, libros perfectos amo".
Ambrosio de Morales. — Epístola latino-castellana al Serenísimo Señor Don Juan de Austria.

SOBRE EL PROCEDIMIENTO IDEOLÓGICO DE STÉPHANE MALLARMÉ

Que nuestro lenguaje sea inferior á nuestros poderes de introspección psicológica, — por causas que sería difícil explicar, — es sabido ya y lo han comentado profundamente filólogos y psicólogos en varias edades; que no responde, por su mismo ineludible carácter de precisión plástica y su estabilidad de símbolo, por la misma limitación de contornos que exige en los conceptos, por su estructura de letras y de palabras, de elementos perfectamente distintos y separables, al dinamismo esencial de nuestras almas y á su continua y fugaz carrera, y, sobre todo y particularmente, á su naturaleza (que es de pensamientos y no de palabras, de imágenes interiores y no de ruidos expresados), — es evidencia que se ofrece á todos los hombres por poco que atiendan á los fenómenos de su espí-

ritu y sofoquen, voluntariamente, el hábito, ya grabado en nuestros cerebros, de *pensar en palabras* y de imponer contornos *especiales* á lo desprovisto de magnitud : los pensamientos.

El lenguaje escrito es signo del lenguaje hablado y éste sirve para expresar nuestras percepciones de las cosas. Y bien : las cosas son incognoscibles, las ideas vagas, contínuamente fugaces, las palabras estrechas é inadecuadas, y la escritura defectuosa. Es decir : que el escritor posee solamente un medio torpe y viciado, manifestación de vicios anteriores, porque las ideas no son ya las cosas, las palabras no son las ideas, y la palabra escrita no es, ni con mucho, la palabra hablada.

Esfuerzo poderoso para perfeccionar el tosco lenguaje, anhelo sabio y meditado de hacer más directa la manifestación literaria; rebeldía de una mente original, nueva, integrada, por traer el medio defectuoso á la obediencia de los fines y de los modos de pensar; delirio, en suma, de perfección; tenaz empeño de pulir todo frotamiento, de destruir toda aspereza; obra tan vasta y de tan pasmosa congruencia racional que, con ser sólo de lingüística, supone, de por sí, la solución de muchos y más profundos problemas, y acaso la de la soñada correspondencia cabal entre las cosas y la voluntad teórica : éste fué el empeño de Stéphane Mallarmé

y en tan vasta obra se gastaron todos sus alientos.

Estaba dotado su espíritu de maravillosa atención y de muy raras y hermosas virtudes, de éstas que pudiéramos llamar *simpáticas*, como que resultan de una clara y afinada sensibilidad para todas las *simpatías* del mundo y del alma : tal el *sentido de la analogía* que tan acertadamente señala en él Camille Mauclair. Y la receptividad admirable de su espíritu, y la emoción, deprimente pero compacta, que sus obras dejan en el ánimo, — al punto que desaparece, como sér, para los lectores, y se esparce, se diluye, se metamorfosea en las cosas que va diciendo, — hacen que lo concibamos, no como fuerte, no como vital ciertamente, ni vuelto sobre la vida y amenazando, túrgido y henchido, estallar sobre ella en gritos y en canciones, sino anhelante más bien de recibir, absorbente más que generoso, atrayente, *cóncavo*, dispuesto á manera de un vaso que ansiara por atraer los ríos, ó de un espejo maravilloso que se combara por acaparar todo el sol. — Concepción á que sirve é ilustra aquella voluptuosidad que, en *L'Après-Midi d'un Faune*, le hace decir :

Je t'adore, courroux des vierges, ô délice
Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair
Tressaille, la frayeur secrète de la chair.

Y más adelante :

Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure
Et notre sang épris de qui la va saisir,
Coule pour tout l'essaim éternel du désir.

Palabras todas en que se denuncia una sed más que un impulso voluptuoso. Y ya repararíais, sin duda, en el epíteto inesperado y elocuente :

« Ma lèvre en feu *buvant.* »

Un sentimiento especial hay, innato en nuestros espíritus, que prendemos, que adherimos á ciertas formas plásticas. Á riesgo de aparecer absurdo y estrambótico, yo os propongo que ayudéis mis explicaciones tiñendo con vuestra propia sensación esta sensación de *concavidad* que me sugiere la lectura de Mallarmé. Y tened presente que, para explicar cosas inusitadas, no es siempre eficaz acudir á medios usuales, y que la intuición es, á veces, el único modo de entender.

La alta disciplina estética de Stéphane Mallarmé, lo apartaba, naturalmente, de toda manifestación de fealdad, aun en sus momentos, — que llegaron á verdaderas orgías, — de exotismo artístico y complicaciones lingüísticas. Tanto, que sin vacilación puede afirmarse que ni uno solo de sus versos

carece de peculiar belleza, si no es entre los que no forman cuerpo con la verdadera obra central; — y, aun entre éstos, pocos desdicen de ella.

Tenía la educada afición á pensar de nuevo y por cuenta propia todas las palabras y todos los signos de su arte, y hasta los elementos materiales y de industria que se relacionan con ella. Complacíase en imponer leyes á su espíritu y se detenía á considerar cuanto escollo apareciese en el camino que se había puesto á recorrer. Hay que empezar, para conocerle, por leer el excelente estudio de Camille Mauclair, y parar mientes en aquellos nimios detalles á que, con razón, concede éste especial cuidado : cómo quería Mallarmé crear una nueva forma de libros (donde, por ejemplo, cada página contuviese una sola frase ó un solo verso) ; cómo quería que cada verso equivaliese á una sola palabra; cómo buscaba que la consonancia fuera, también, analogía de ideas, y no puramente eco de sonidos; cuán laboriosamente se detenía á estudiar cada nueva especie de frase con que se encontraba; cuánta importancia concedía á las innovaciones sintácticas : porque su anhelo, — verdadera ley de artista, — tendía, por encima de todo, á *expresar el alma directamente*, en cuanto el lenguaje articulado de los hombres lo permite; y apenas le nació tal anhelo, detuvo la obra inconsciente, — comen-

zada ya, — dejó para más oportuna sazón las realizaciones puramente poéticas, y en preparar el laboratorio y destilar las primeras substancias empleó la vida, sin que llegara á combinar los metales sobre el horno mágico.

Inacostumbrados como estamos á expresiones tan audazmente inmediatas del pensamiento literario, nos asombran como reales locuras y puro empeño de extravagancia las súbitas evocaciones de Mallarmé, que, á veces, escaparían á la más atenta previsión. Examinad conmigo el elegante *Don du Poeme* :

> Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée !
> Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
> Par le verre brûlé d'aromates et d'or,
> Par les carreaux glacés, hélas ! mornes encore
> L'aurore se jeta sur la lampe angélique,
> Palmes !...

Dirán los ligeros que este grito intempestivo, extraño á lo gramatical y á lo racional, es enteramente inexplicable. Pero que respondan los poetas, y digan si no es tan intempestivamente como llegan á la conciencia objetos é imágenes, en el calor impaciente de crear. Estas irrupciones de imágenes y pensamientos, como obedecen á una cerebración casi inerte, y personalísima á todas luces, escapan

á la previsión racional, y en verdad, sólo se explican dentro de la mente de quien las percibe, y por el sólo hecho de su aparición. Nosotros, lectores, que no tuvimos el mismo proceso interior que el poeta, nunca sabremos á qué obedece ni de donde viene esa sugestión intempestiva, y sólo nos toca admirarla, si es oportuna. Porque ella no es racional, ó más claramente, no es *raciocinal*, pero es natural, pero es imitación directa de los fenómenos de la mente.

Leyendo los libros de Mallarmé, en muchas ocasiones, es la novedad de sintaxis lo único que nos desconcierta, y, en muchas también, sólo nos perturba hallar juntas palabras que no estamos hechos á mirar así en francés; pues á menudo lo que juzgamos ininteligencia es pura falta de hábito para pensar unidos ciertos conceptos, y, luego de imponer esta unión, voluntariamente, á nuestro espíritu, la conciencia sola trabaja por casar los conceptos extraños, y es fácil advertir que, cuando ya creemos entender, no entendemos más que en el instante primero, sino que ya no nos asombra lo que entendemos, porque también el hábito es condición en nuestra inteligencia. — Algunos estilos ingleses ofrecen, en ocasiones, semejanzas con el de Mallarmé, y, sin embargo, no nos asombran. Me ocurre, como ejemplo, recordar ciertos trozos

del *Hipólito* de Walter Pater, y la prosa de George Meredith. Por otra parte, el poeta en cuyo análisis me ocupo, era maestro de inglés, y tradujo á Poe, y también la *Mitología* de Cox. Y acordaos de que los ingleses gustaron inmediatamente de sus obras, cuando los gacetilleros de Francia pretendían enseñarle la gramática.

Y pues he emprendido enumerar, siquiera de paso, ciertas peculiaridades de aquel pensador (pensador en el más inmediato sentido del término), que contribuyen á hacerlo inaccesible á muchos, no estaría mal parar la atención en aquella originalísima manera que tenía de concebir las cosas negativas, lo no existente, la nada. Ésto me ha sugerido, más de una vez, el recuerdo de aquellas *imágenes negativas* de la vista que estudian los psicólogos. Mallarmé llega hasta invertir el sentido humano de mirar y entender las cosas : un foco de luz, por ejemplo, no es para él lo positivo, en cuyo redor se extiende el espacio sin luz, el aire, lo negativo, sino que es el aire lo positivo, y para él, la luz agujere el aire :

De voir *en l'air que ce feu troue...*

Pero donde con más vigor se manifiesta esta rarísima cualidad de concebir é inteligir la Nada como algo positivo é inteligible, es, aparte de algún

soneto donde suele haber personalizaciones como ésta :

(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore),

en *Le Nénuphar Blanc*, donde se desarrolla, con paciente rigurosidad, un estado de ánimo del poeta, quien, esperando la llegada de una mujer desconocida, amiga de una amiga suya, en un sitio que visita por vez primera, cree de pronto que la esperada va á presentarse y previene su ánimo para la aparición, pues un paseo en barca, perezoso y abandonado, lo ha dispuesto á las divagaciones y al descuido; pero he aquí que la mujer no aparece, y el poeta, entonces, recoge su espíritu y huye, remando, robándose el sabor de aquella emoción fracasada, porque quiere, como el nenúfar que mira al borde, recoger sus hojas y formar un blanco globo hueco, tener un sentimiento de ausencia, mejor que uno de presencia, y escapar con él como con un tesoro escondido.

Con desconcertante vigor, las imágenes de Mallarmé, vestidas en frases angulosas y recortadas, — en que la elegancia de dicción alegórica contrasta, á veces, con alguna fórmula explicativa y dialéctica, prosáica, — anuncian una alta virtud lírica á la que un diario castigo y larga premeditación

obligan á presentarse rígida, pero que amenaza, según es el palpitar de la idea, romperse y escapar ondulando, como la culebra bíblica que vivía en la vara de Moisés. Y es éste un nuevo desequilibrio que perturba, seguramente, á los lectores. — Pero más que nada hay que señalar un hecho inconcuso : los asuntos mismos de Mallarmé son poco accesibles : no podrían, pues, hallar su expresión á través del claro estilo de los lugares comunes.

Mas la tarea de Stéphane Mallarmé, si algo tiene de portentosa, no cabe sólo en tan nimias interpretaciones de técnica. Ella, como la alegría del nuevo Zaratustra, quiere la eternidad, *quiere la profunda eternidad*. Ni las fuerzas ni la vida de un hombre pueden acabarla, por lo enlazada, por lo complicada que está con los más ocultos problemas de las ciencias y la filosofía. Pero así como en éstas, es una conquista todo hallazgo de un nuevo medio, aunque la verdad final no se vislumbre todavía, Mallarmé, dentro de sus fines, realizó una conquista, abrió un nuevo rumbo, y fuera mezquino pensar que el tiempo mutiló su obra ó que la dejó en el proemio, aun cuando su ideal, necesariamente, haya quedado trunco al realizarse. Buscar nuevas formas, en arte, tanto quiere decir como ir haciendo arte; y los versos que Mallarmé proponía como nuevas formas artísticas son ya realización de esas formas.

Ni el tiempo infinito bastaría para acabar el intento de Mallarmé : la expresión directa. Sino que su obra, — á haber dispuesto Mallarmé de mayores trechos que los humanos, — fuera un perpétuo *devenir*, un progreso constante, sin remate posible ni concebible; un acercamiento perenne, del cual la obra que nos queda habría sido sólo el movimiento inicial. Afinar la percepción y verterla más directamente en las palabras, y hacer, por último, que los signos escritos correspondan con fidelidad á la entonación emitida, al acento enfático (distinto en cada nuevo caso), es tarea para agotar las fuerzas de los hombres eternamente. — Yo lo concibo, según la gloriosa y triunfal iniciación que tuvo bajo Mallarmé, como una infinita carrera, ascendente y segura, y sin término ni acabamiento, porque arranca de la raíz de lo absoluto. Impulsador primero fué Mallarmé, y su *estética en evolución* desplegada sobre el tiempo infinito, es un prodigioso trabajo del espíritu, independientemente del éxito ni los fracasos, porque es una concepción mental. Dinámicamente imagino que se desarrolla el acercamiento de aquellas categorías irreducibles : las cosas, las percepciones, las expresiones, y camina hacia los arquetipos. Bien decía Camille Mauclair que la personalidad de Mallarmé « estaba construida sobre el absolutismo ». Reflexionad en el problema á que

dedicó sus cavilaciones y, si tenéis presente el fin estético que las orientaba, entenderéis cómo el problema del conocimiento puede ser problema de estética, — teoría de Benedetto Croce, — y cómo la filosofía y la psicología pueden resumirse en la estética.

Mallarmé, — ser de inteligencia, — casi propone una religión nueva, pero intelectual, pero estética sobre todo : la comunión con lo Infinito, que irían los hombres á buscar en el teatro, convertido en templo, adonde la danza dibujaría los signos de alguna sugestión abstracta, y la corriente animadora de la música aportaría el calor de los sentimientos, — *genitriz de toda vitalidad*, — de suerte que por ella, á los ojos de los asistentes, y como en la visión dionisíaca, la estatua, súbitamente, se convirtiera en ídolo.

Pero la estética de la expresión directa, irrealizable en tan absoluto concepto como la soñó Mallarmé, es la quimera intelectual para todos los trabajadores del arte. Y lo más admirable es que cada vez había de llevarlo tal estética á ser más incomprensible y á quedar aún más incomunicado, — como arriba lo dejé entender, — porque cada vez, abandonaría más, por seguirla, el modo convencional de expresión, y personalizando ésta más cada vez y haciéndola, consiguientemente, más irreducti-

ble, más única, más fiel á su ser y más extraña á los modos arbitrarios de escribir, — á los modos *oficiales*, que un cúmulo verdadero de acasos han hecho aceptar como el patrón de las expresiones humanas, — llegaría á términos en que la comunicación con los demás hombres le fuera por completo vedada. Porque hay que esclarecer ideas : expresarse no es comunicarse, al menos según trato yo de explicarlo aquí : la comunicación verbal, no por el hecho de asumir también forma de vocablos ha de confundirse con la expresión verbal. La expresión es resultante de la plenitud de la vida en todos sus estados (rayo, fruto, manantial ó canción), y tiene su fin en sí, por el desahogo que ocasiona al sér rebosante; al paso que la comunicación existe sólo para fines enteramente utilitarios.

De la influencia que el hegelianismo tuvo sobre Mallarmé, — y, en general, como causa del *simbolismo*, — dá muy clara cuenta Camille Mauclair en el estudio ya muy citado, que es como la clave de estos enigmas. — Pero la conciencia de Stéphane Mallarmé, siempre vivaz, penetrando, *pervadiendo* las propias manifestaciones mentales hasta lo increíble, lo llevó á intentar con cada poesía, más aún, con cada verso, la solución de los problemas teóricos de la estética hegeliana, produciéndose así una confusión lamentable entre los procesos del

pensamiento lógico y los procesos poéticos, que son tan diversos. El estético teórico busca las leyes según las cuales sienten los hombres la belleza; pero si el poeta quiere seguirlo, hará, invariablemente, obra de mera ingeniosidad, cuando no de retórica. Es ésta una de las formas de literatura tendenciosa. Seducida por la moral de las filosofías ó la de las gentes, seducida por la estética teórica y tratando de resolver sus proposiciones; seducida por la verdad filosófica ó por la vulgar, conviértese la literatura en tendencia y desvía su orientación esencial.

Cuando Mallarmé se empeñaba en aplicar una nueva forma ó dicción, igual que cuando escribía un poema con el mero fin de mostrar que cada uno de sus versos equivalía á una palabra, ó que las cosas no son sino signo de una sugestión informulable (como si quisiera volver la precisión de contornos propia del lenguaje á la primitiva fuente de la conciencia, confusa, indefinible), nada en verdad quería ya decir al corazón de los hombres, si bien deleitaba á los psicólogos. — Nunca deja de ser poeta, ciertamente. Su tesoro de sensaciones y de imágenes nunca se agota. Su paisaje *divisionista* (como de analítico que era), siempre contenta los ojos y nos hace, instintivamente, entrecerrarlos. Cada uno de sus versos posee una belleza especial.

En una ocasión, la intensidad de su grito doloroso, — « un Hastío desolado por crueles esperanzas », — conmueve las entrañas mismas del dolor. ¡ Áspero dolor de sentir la monotonía del mundo porque se han leído ya todos los libros y la carne es triste ! Pero en los sonetos, por ejemplo, su arte es tendencioso, su literatura es de problemas para el ingenio, si bien la elegancia sugestiva y un perpétuo hallazgo (*trouvaille*) de formas é imágenes, — peculiaridad en que he de insistir, — nos encantan siempre y nos deleitan.

La literatura que predica el bien, ó busca sistemáticamente la verdad, ó se empeña en realizar el concepto teórico de la belleza propuesto por las filosofías, y con los mismos procedimientos con que éstas lo proponen, es, indudablemente, literatura tendenciosa.

Condición del arte es la atención para la filosofía, y sin ella, sus obras carecerían de esa arquitectura de conjunto que caracteriza todas las realizaciones humanas. Mas una *preocupación filosófica abstracta*, informulada tal vez, como lo es el deseo de causar en los hombres una impresión de fuerza, una impresión de tristeza ó una de alegría, es lo que constituye la virtud central (que, en cierto modo, hasta es ineludible é involuntaria), y no el apego á un sistema filosófico particular, ni el deseo

de convertir las propias obras en ejemplos de una doctrina.

Sin preocupación filosófica general, no hay obra vividera ni consistente. La noble atención para las ideas es sello de artista, pero no la puerilidad de aplicar sistemas.

Y es verdad también que los más altos poetas dieron por resueltos todos los problemas extraños á su producción especial, y desde luego se entregaron á crear por sola su necesidad de crear. Lo que significa elocuentemente que no hace falta propósito alguno premeditado para que la filosofía influya de modo natural en nosotros. Pero un espíritu profundamente analítico tiene derecho á disgustarse de los elementos que se encuentra y á cambiar así su orientación, ayudado por su doctrina, hacia una nueva belleza, enteramente intelectualizada, distinta de la concebida por los otros.

La rara belleza de las obras de Mallarmé tiene otro sentido, tiene otro sabor que no es el de las demás bellezas : se goza ahí de algo como un hallazgo perpétuo en las formas, en los sonidos, en los elementos de expresión, que empieza por desconcertarnos y á poco nos convence ya como una verdad (más como verdad que como belleza) y nos lleva á decir que aquel modo de manifestación de un alma es, ciertamente, más *directo* que los

demás : lo que constituye, acaso, un placer más bien filosófico que poético.

Mas ¿qué pretendía Mallarmé sino resolver un problema de filosofía estética?

El lenguaje humano ha nacido para las transacciones diarias y no especialmente para las manifestaciones del arte verbal. Si todas las artes tienen elementos propios y muy agenos para otro empleo, no así la literatura. El lenguaje ha nacido para expresar cosas naturales, y el arte que lo utiliza parece, necesariamente, que tiene por fin la imitación de lo natural. De sólo este error se originaron disputas teóricas y pueriles discusiones, y doctrinas sobre la imitación de la naturaleza. Posteriormente, los paradojistas, como Oscar Wilde, libertaron de la imitación el arte, llegando hasta proponer la fórmula invertida : la naturaleza imita al arte. Hoy admitimos ambas tesis porque el resultado es indiferente á los fines del arte : ya precede éste á lo natural, ya lo natural le precede. Pero sí es verdad que un puro accidente, — servirse la literatura de medios inventados para las relaciones naturales, — le dá, en apariencia, el carácter de imitativa, y más aún que á las otras artes (también reducidas á emplear elementos meramente naturales, pues los hombres sólo conocen su naturaleza). Bergson, dice, que el arte « desdeña de grado la imitación de la

naturaleza, cuando encuentra medios más eficaces ». Y es verdad : la realización literaria está dentro de la misma literatura, y de nuevo se tropieza con el vicio de los elementos expresivos si se busca la causa de tantas *supersticiones* fundadas en la teoría de la imitación.

Mallarmé, con justo motivo, quiso, para la literatura, un elemento original y diverso del usado en las diarias transaciones humanas, distinguiendo así el lenguaje que llamó *escrito*, — el lenguaje de la literatura, el de las *expresiones*, — del que llamó *hablado* ,— el lenguaje de las *comunicaciones* humanas.

Como natural consecuencia de esta introspección poderosa, Mallarmé encontró, que el lenguaje, inerte y sucesivo, era lento de toda lentitud para las manifestaciones mentales, dinámicas y simultáneas; y pues el lenguaje es signo del pensamiento, quiso reducirlo á su más abreviada forma y, empezando por quebrar los moldes gramaticales, — dejando las frases incompletas ó cambiando, súbitamente, su sentido, como lo hace el pensamiento, — vino á reducir su expresión literaria á aquellos signos indispensables que revelan lo que William James, en un hermoso capítulo de su *Psicología* llama *estados sustantivos*.

La corriente de la conciencia, integrada por sus

diversas percepciones, implica varios y sucesivos estados que la llevan de una percepción á la siguiente, de un objeto á otro.

Pero el interés de estas percepciones ú objetos (que aquí no estoy obligado á la precisión técnica de los vocablos) también es vario para el fin actual de la conciencia. Y para ir de un objeto *interesante* á otro *interesante*, hay que recorrer, previamente, un *estado intermedio*, *ininteresante*, pero necesario para el tránsito, como los caminos para el viajero que va de un poblado á otro poblado.

« La conciencia, — dice James, — vuela, como un pájaro, y se cuelga de trecho en trecho. Este ritmo lo expresa el ritmo del lenguaje, donde cada pensamiento se mueve dentro de una frase, y toda frase se detiene en un punto. Estos *altos* del pensamiento están, generalmente, consagrados á algunas imágenes sensoriales que tienen el privilegio de poder estacionarse indefinidamente bajo la mirada de la conciencia; — la cual los contempla sin alterarlos, en tanto que los *vuelos* del pensamiento quedan libres para ciertas relaciones, estáticas ó dinámicas, que, en la mayoría de las veces, sirven para ligar los objetos contemplados durante los períodos de relativo reposo. — Llamemos estados *sustantivos* á aquellos en que el pensamiento se detiene y, á aquellos en que el pensamiento vuela,

estados *transitivos*. (Huelga mayor explicación.) »

Y bien : los estados transitivos no los apunta Mallarmé.

Por lo cual leer sus escritos es insoportable tarea para *los que leen sin voluntad* : no se puede ser pasivo en esta lectura. El lector, si obedece fielmente á los puntos de mira que, como de trecho en trecho, se le ofrecen en el escrito, acaba por sentir que es él quien está vertiendo las ideas y no quien las está recibiendo. Así los trabajos de Mallarmé recuerdan vagamente los temas de composición para los niños, en que éstos, tomando pie de algunas ideas iniciadas, de algunas frases sin ilación inmediata, tienen que llenar, con desarrollos personales, las líneas puntuadas. Solo que aquí lo escrito sería un tema para ejercitar procesos mentales, adonde la mente, para no desviarse del rumbo insinuado por el autor, hallaría, á trechos regulares, señales de contralación, como un dardo que, de suyo, prolongaría su fueza horizontal, si una perpétua atracción del suelo no lo hiciera declinar, constantemente, obedeciendo á la parábola.

Porque Stéphane Mallarmé salta sobre los estados *transitivos* del pensamiento, los suprime, y se pára sólo en los vértices de los *sustantivos*, empleando así la *elipsis ideológica* además de la gramatical; por lo cual resulta de extrema rapidez su

lenguaje (siempre *más allá* de lo que sería la frase habitual). — Aún hay con frecuencia objetos é ideas que apenas apunta, que sugiere lejanamente, dejando sólo que el espíritu reciba un *sentimiento del objeto*, pero sin que pueda percibir el objeto con claridad, abarcarlo : es decir, que el lenguaje de Mallarmé *imita* los fenómenos y la marcha de la conciencia.

Unid á esta *rapidez de lenguaje* la simpática peculiaridad de que cuanto expresa, por lo directamente que expresa, parece siempre el enunciado de una intuición. (Mallarmé se diría que sólo escribió sus intuiciones ¡tan refleja é inmediatamente logró expresar su secreto en todos los casos !) Y comprenderéis por qué se asiste, cuando se le lee, como á la ingenua y audaz confesión de un alma que revela todas sus intuiciones, sin temor á lo irreducible y personal.

Vano sería ensayar, para cada caso, suplir con palabras esos tránsitos suprimidos por Mallarmé. Ni halláramos, á veces, manera de suplirlos por cierto, ya que no tenemos en la mente las mismas evocaciones que él tenía, y porque no siempre son tan claras y discernibles las vías del pensamiento que se las pueda seguir y explicar, punto por punto, como en el ejemplo clásico de Edgar Allan Poe. Mas intentemos, al leerlo, suplir mental, si no verbal-

mente, esos tránsitos, y de fijo nos aprovechará la lectura, y lo que era antes inquietud y sola decepción, se cambiará en fiesta del entendimiento; y gustaremos la alta satisfacción de admirar una fuerza espiritual tan pasmosa, aunque desvirtuada en disciplinarse, que, por pasmosa justamente, nos hará lamentarnos porque no estalló súbita, desordenada é informe, con el encanto de los desbordamientos y las tempestades naturales. El misterio de las energías en potencia, cuando las apaga el espíritu voluntariamente, tiene siempre algo de doloroso. ¡Quién sabe qué fuentes rumorosas ciegan los que se disciplinan el alma, y con qué dolor tan callado! Muy más libres almas fueron sin duda, las que atronaron el aire con los gritos de la poesía bíblica, que todavia nos fatigan el ánimo por su empuje verdaderamente material.

Octubre de 1909.

SOBRE
LAS "RIMAS BIZANTINAS"
DE AUGUSTO DE ARMAS

SOBRE LAS « RIMAS BIZANTINAS » DE AUGUSTO DE ARMAS

De los parnasianos, que « cincelaban como copas los versos », se han dicho las más imprecisas cosas, pero que vienen á resumirse en una sola definitiva : que eran limitados en su arte. — No es éste, en verdad, un gran decir, por cuanto acomodaría igualmente á las escuelas todas. Y también se ha dicho que los distingue la frialdad buscada y premeditada, pero ésto no habrá quien se aventure á afirmarlo con sólo que haya paseado la vista por el libro de cualquiera de ellos. Aparte de que más rígidos, más insensibles pudiera llamarse, y con más razón, á muchos otros que ni siquiera fueron tan expertos cinceladores. Pues los parnasianos cultivaron particularmente la forma, y es indudable que, en arte, el hallazgo de la forma, — aunque ella

sirva para revestir una actitud de impasibilidad interior, — da, por lo menos, si no la emoción del sentimiento, sí la emoción plástica, el gusto de la harmonía lograda, del color oportuno, de la palabra insustituible. Y nótese que éste no es puro mérito de técnica inaccesible á los no iniciados, sino positivo mérito poético que á todos impresiona, porque la emoción plástica es, sin duda, la primera entre las emociones elementales; y como entra por los sentidos é imita á la naturaleza, por poca impresionabilidad que se tenga, se la siente y se la percibe.

Fuera más preciso decir de los parnasianos que sustituyeron por la emoción plástica toda otra emoción, entendiendo en *lo plástico*, á más de la escena presentada, el conjunto de elementos sonoros y de sugestiones visuales aprovechados en los versos. Así lo entendió Rubén Darío cuando, tratando de caracterizar á Heredia, observa que lo distingue «la frecuencia del mármol y del metal, materiales de su labor». Ésto es, en verdad, más atinado que ponerse á saber si es frío ó ardiente, ó, según la curiosa calificación de cierto chusco, si húmedo ó enjuto, jugoso ó seco.

Cierta timidez interior hizo de toda la generación del *Parnaso*, poetas delicados en la forma, que apenas se atrevían á presentar, de su personalidad, lo más abstracto; de su sentimiento, lo menos

personal. Aquí sí, como en las palabras de Wilde, lo exterior, la apariencia, es lo único que los diferenciaba, encontrándose, en el fondo de todos ellos, esta cosa indefinible, esta cosa uniforme : la naturaleza humana. — Eran una reacción justificada en el tiempo : la literatura estaba cansaba de poetas que indiscretamente narraban cuanto les acontecía.

Esta timidez interior de que vengo hablando, se nota hasta en Leconte de Lisle, el maestro. Si queréis divertiros en pensar la obra que nos hubiera dejado á no haber sido tan *objetivista* (pues hay que distinguir que el parnasismo no entraña siempre un objetivismo tan marcado como el de Heredia), leed los renglones siguientes, que son de una carta de Flaubert : « Está obstruído (Leconte) por superfluidades sentimentales, buenas ó malas, inútiles para su oficio. Lo he visto indignarse contra las obras á causa de las costumbres del autor ; y anda todavía soñando con el amor, la virtud, etc., ó, por lo menos, con la venganza. Una cosa le hace falta particularmente : el sentido cómico. Yo desafío á este muchacho á hacerme reir. »

La actitud de impasibilidad interior muy fácil es adoptarla al ponerse á la tarea, como quien se viste con un traje de labor. Y resultaba fácil también, cuando hubiera que decir algo interno, irlo despojando de sus caracteres más personales, de los que

más retratan un ánimo individual sometido á determinada pasión en determinado momento, hasta convertirlo en algo muy general, muy frecuente, casi vulgar, que de puro conocido nos afecta poco, y utilizarlo como frívolo pretexto donde bordar ilustres palabras, nobles reminiscencias (preferentemente de las clásicas y eruditas, pero no sólo helénicas á imitación de Chénier, como se ha creído), y versos acompasados y medidos con sabia regularidad.

Pues la forma de los parnasianos era simétrica; más que ésto : era *cuadrada*. Por eso todo *el Parnaso* se desconcertó cuando Mallarmé hizo divagar á su fauno en la siesta, con que reveló una concepción de lo plástico más psicológica y saturada de poder subjetivo, acomodando las palabras con una sintaxis que más directamente reproducía la *serie mental* de impresiones, como la elástica sintaxis de los antiguos.

Hacerse parnasiano francés, fué, para los naturales de la lengua castellana, durante cierta época, una moda tan socorrida, como lo fué, para los novelistas franceses, aquella inaugurada por el propio Huysmans, pero ya descaecida é inoportuna, — aunque hayamos tenido en México quien se empeñase en perpetuarla por estos días, — de convertirse, súbitamente, á las creencias católicas. — Augusto

de Armas, descendiente de familia ilustre por el pensamiento, como la familia domínico-cubana de los Heredias, entró en *el Parnaso* de los franceses.

— Fué, sin duda, una naturaleza mediocre; pero en él se define, con precisión y claridad agradabilísimas, este tipo de poetas menores : el poeta de *escuela*, que nunca inventa, que tampoco perfecciona ó lo hace tan invisiblemente, en razón de su sino avaro, que á otro sucesor de mayores vuelos atribuirán las gentes los perfeccionamientos hallados por él; que raras veces conmueve, aunque gusta en la mayoría de los casos; cuyos versos, invariablemente, superan en aquello que sea la cualidad superior de su escuela (y sólo me refiero á la técnica): y que nunca compromete su personalidad porque tampoco se le discute : se le acepta como aceptamos lo ambiente : el aire no obstruye para ver.

En Augusto de Armas, naturalmente, hay, para que sea más justa la definición que damos de él, algo á la manera de Gautier, algo á la de Leconte de Lisle, de Heredia, de Banville, de Baudelaire muy lejanamente (en la *Bonté Divine*, por ejemplo) y hasta de Verlaine en sus primeras poesías.

So pretexto de parnasismo, y sin alcanzar nunca una gran fuerza plástica, se despoja de toda pasión intensa; y, en verdad, hay instantes en que apeteceríais hallar en sus versos redondos y monótonos,

algún fuerte estremecimiento vital que os librara de tan enojosa uniformidad; oir con más insistencia « la clarinada ardiente del deseo » que deja sonar una sola vez, en el soneto á Armand Silvestre, ó cualquier otra intensa que no repose, como *Fondis*, donde sin duda hay muy nobles versos, sobre un sentimiento vulgar.

En el prólogo de las *Rimas Bizantinas*, se manifiesta temeroso de disgustar con aquellos de sus versos en que pinta « sus momentos de fe y de orgullo ». ¡ Como si fuera vedado al poeta retratar su espítriu ! Pero tales eran los tiempos, que hasta se cree obligado á disculparse y á explicar éstas que le parecían audacias. Y no conforme con haber dicho, como para disfrazarse, acobardado de ser poeta, que sus versos « no son sino estudios sobre la versificación francesa » añade, por rechazar más aún todo cargo de personalismo, que él pinta lo que ha visto en otros, que « ha pintado la conciencia de otros más que la suya ». Según afirma después, los sentimientos expresados por él son comunes « á esta numerosa multitud de jóvenes desconocidos que luchan, etcétera, etcétera ». Dice después cómo, por extranjero, no pudo aventurarse en las modernas atrevidas metrificaciones y que así, sólo se permite ciertas licencias ya sancionadas (y las enumera sin perdón). Y concluye, tímidamente, casi pidiendo

benevolencia para su libro. Es decir, que pide perdón de todo, que quiere explicarlo todo y dar las razones de todo.

Así como observa William James que hay pensadores que se pasan la vida en pedir *el permiso de la razón*, en adquirir carta de racionalidad para el mundo de la filosofía, y otros que ya nacen armados para ello, pudiera decirse que Augusto de Armas pierde mucho de sus fuerzas en pedir permiso á la Poesía y en dar explicaciones. Emerson tiene razón que le sobra : no es posible perder el tiempo en explicaciones, y vale más escribir LUBIE, á la entrada de nuestro taller.

Lo cierto es que Augusto de Armas habla mucho de sí propio sin lograr hacerse interesante. ¿Será, justamente, porque teme ser personal y retrata emociones ajenas, ó por lo menos, comunes á tantos? — En su estilo, ya lo supondréis, hay derroche de metales de fragua y colores heráldicos. Con los colores elementales hace bellas combinaciones al modo de Heredia. Notaréis que ciertos poetas de vigor plástico y sensual acuden con frecuencia á los colores elementales : Oscar Wilde tenía la obsesión del rojo, del púrpura, del escarlata. En cuanto al color blanco de Gautier, puede decirse que lo emplea demasiado sistemáticamente para creer que fuese una sincera afición de su sentido. De Thomas Grif-

fitbs Wainewright, el artista envenenador, afirma Wilde que tenía pasión por el verde, y añade : « por el verde, que es siempre signo de sutil temperamento artístico y denota, en los pueblos, un relajamiento, si no una decadencia de las costumbres ». Y don Marcelino Menéndez y Pelayo ha notado que Góngora hacía versos por « el solo placer de halagar la vista con la sueva mezcla de lo *blanco* y de lo *rojo* ».

Augusto de Armas, cosa que también puede figurar con las cualidades del estilo, habla mucho del orgullo poético. No hay duda en que las grandes virtudes se sienten poco á sí mismas y, ocupadas en su desarrollo, es difícil que se paren á contemplarse.

Sin que pretenda satisfacer la baja necesidad de la clasificación, diré que Augusto de Armas, por lo menos, no es un parnasiano realizado : explica demasiado el procedimiento (véase *Decorum*), y ésto choca con el arquetipo del parnasismo. Incurre, además, en una constante manifestación de vulgaridad, — aunque haya sido la moda de nobleza artística en cierto momento de la literatura, — la cual consiste en preocuparse é indignarse con que el vulgo desprecie al arte ó al poeta, ó no los entienda. La inatención para estas minucias, la indiferencia, la falta de reacción, son aquí los verdaderos timbres de la aristocracia mental.

Cae también el autor de las *Rimas Bizantinas* en

la debilidad, ésta sí imperdonable, de lamentarse por su dolorosa cruz de poeta, que le impide gozar la vida á la descuidada manera de los burgueses. ¡Como si pudiera la dicha constituir el objetivo y la única mira para un ser tan dotado del *sentido espectacular* cual es el poeta! La verdadera felicidad del poeta es tener sobre qué escribir sus poesías, y en su canto ha de tener su orgullo. Así se salva del dolor. ¿Y por qué ha de aparentar necesidades que no tiene y dolores que en verdad no sufre? El verdadero artista exclama, como Flaubert pensando en sus dolores: « yo me vengaré algún día, utilizándolos en un libro! » — Aparte de que hoy, cuando ya se nos ha enseñado como moral de vida aquella según la cual la existencia implica un optimismo fundamental, que se afirma en el regocijo de existir, en *el placer de la fuerza*, (en *el espectáculo*, diría Jules de Gautier), complacida en ejercitarse, podrían satisfacernos las quejas concretas que retratan un qolor especial, pero no las abstractas, — y entiéndase due hablo de poetas, — á no ser que ellas presupongan una verdadera filosofía pesimista: siempre respetable, como todas las filosofías. — No niego el dolor á los poetas, el dolor *humano*; pero no creo en *el dolor de ser poeta*.

En otra debilidad incurre el poeta, y de peor gusto si se quiere: recuerda con melancolía sus días

infantiles, lamentándose, al pensar en *ella*, de que ya no ignoren, como antes cuando corrían y jugueteaban juntos, (van á reirse los maliciosos)

«Lequel est le garçon et laquelle est la fille».

Acaso Spinosa, este sér de pensamiento, tenía razón en decir, — y no lo busquéis en sus obras porque quedó en sus conversaciones, — que sólo se perdonaba haber pasado por la infancia, por ser ésto cosa inevitable!

Á Augusto de Armas, en fuerza de amar, como los parnasianos todos, la forma y técnica de su arte, le aconteció llegar á amar los procedimientos técnicos y las formas de expresión, como algo independiente de la expresión, y á encariñarse con ellas hasta comparar las cosas de la vida con tales esqueletos frios, — que debieran servir no más para expresarlas, — y hasta convertirlos en motivos de inspiración : hizo versos al Alejandrino. — Que podrán ser tan bellos y elegantes como se quiera, pero que nunca quitarán del espíritu esta penosa impresión, casi de burla, que se experimenta al considerar cómo nos han vuelto de revés los medios de sentir y de expresar, de pensar y de expresar. En el fondo de las poesías de este género, (á que no escapó ni el propio Carducci, pues que compuso sus *Ragioni Metriche*) hay siempre algo chusco y grotesco para el alma

de los hombres, por mucho que el poeta las haya trabajado religiosamente, como artesano enamorado agradecido de sus herramientas. — También nuestro Manuel José Othón, aún no conocido ni admirado suficientemente entre los literatos de habla española, y en cuyas honras deberá emplearse la joven generación literaria de México, al final de su *Himno de los Bosques*, — este prodigio de poesía onomatopéyica en que el poeta, como haciendo epidermis suya la de los montes y los campos, siente en sí todos las sensaciones campestres de un día tropical, — hace decaer el tono admirable comparando las horas del día á poemas, elegías, baladas, y el ruido divino de la tierra, á los « versos de un divino florilegio ». — Todos sabéis, por último, de algún soneto dedicado al *soneto*, y yo sé también de poetas que, en vez de hacer hermosos versos parnasianos para pintar la belleza de una mujer, confórmanse con dirigirle este elogio *muerto* :

Pasas con la belleza de un verso parnasiano »

No quiero decir que estos vicios sean nuevos ni menos traídos por la generación de *el Parnaso*. Muy al contrario : á medida que se estudia y se revisa á los parnasianos de espíritu mejor adaptado para su escuela, se ve que, por su excelente deseo de ocultar el procedimiento (condición vital del arte, que hace

sus obras tan acabadas como las de la naturaleza, y sin la cual, según el decir de Unamuno,—muy acertado en los detalles psicológicos, — parece que el artista deja á su obra los *andamios*) huyen de esta tendencia absurda. Hasta llegar á Heredia, el verdadero y genuino parnasiano, que no perdió el tiempo en explicaciones ni las fuerzas en frotamientos; tan poco amante de lo que fuera ponerse á admirar sus propias virtudes, que en aquel café de Catulle Mendés, adonde sin duda no se reunían para otra cosa los parnasianos, nunca se encontraba José María de Heredia, ocupado en pulir sonetos ó en leer manuales de joyero del siglo XVI, que le interesaban más que la lectura de *Los Tres Mosqueteros*.

Heredia ne vient jamais. Il est trop chic.

Porque los otros parnasianos, ó no se realizaron por motivos imposibles de analizar, ó tenían, como alguno de ellos muy generalmente leído, espíritu demasiado vulgar. Y Heredia, ciertamente, como el héroe que propone Gracian, logró, con sus medios de arte y su silencio interior, practicar « incomprehensibilidades de caudal », no dejarse sondear el fondo y provocarnos la curiosidad de sus escondidos tesoros. — Ya se sabe que los tesoros ocultos siempre se imaginan fabulosos.

Pero Augusto de Armas no practicó inagotabili-

dades de caudal, porque nos descubre, á pesar suyo, una personalidad poco sustanciosa, si bien una fina cultura á veces y una buena elegancia en la mayoría de los casos. Algunas de sus poesías, sin embargo, pasman por el mal gusto con que están hechas. En *Pressentiment* hay versos como éstos, cuando el poeta, buscando en el cajón de sus recuerdos, exclama:

Pas de lettre qu'un rayon dore,
Débordant d'un pudique émoi,
Commençant par un : Je t'adore,
Finissant par un : Aime-moi.

Rien que billets de quelque affaire
Traitant en termes désolants,
Quittances dont je n'ai que faire,
Contrats, récépissés, bilans!

Y asombraos de que este mismo sea el poeta tan indignado ante el vulgo y que insiste en hablar de su orgullo de artista. — En la propia poesía, poco más adelante, dice, como Victor Hugo en cierta ocasión, que aún no cumple veinte años de vivir. Más extraño aparece entonces el sentimiento de la poesía. Antes de los veinte años ¿quién se pone á registrar viejos cajones? ¿ni quién, sobre todo, se siente ya cenobita y solterón como se presenta ahí el adolescente poeta? Yo, al igual de Paul Verlaine, prefiero

L'amour vainqueur et la vie opportune.

Y ésto último, particularmente.

El poeta que voy estudiando, elige á veces ingratísimos temas, como el amor entre primos, para discurrir sobre la voluptuosidad de un amor en que se es juntamente hermano y amante. Á veces, como en *Amour suprême*, por medio de una importuna intelectualización de cosas desagradables al espíritu y al sentido humanos, no logra inspirarnos el amor á una muerta, sino disgustarnos con la infantilidad de sus paradojas.

Su técnica del alejandrino, sin ser de una gran variedad, llega hasta lo que se ha llamado *de tres hemistiquios*. Y los Versos Blancos, endecasílabos á la manera española, son, en verdad, una bella realización técnica.

Y es que como virtuoso Augusto de Armas satisface y deja complacido. Es, casi siempre, maestro de sus formas.

El veintiséis de Julio de 1853, Amiel, en su *Diario Íntimo*, — que tiene más ideas y menos emociones de lo que se acostumbra decir, — escribía :

« ¿Por qué hago mejor y más fácilmente los versos cortos que los grandes, las cosas difíciles que las fáciles? Yo no oso moverme sin trabas, ni mostrarme sin velos, ni obrar por mi cuenta, creer en mí mismo y afirmarme; en tanto que un simple juego, distrayendo la atención de mi sér propio hacia el objeto, del sentimiento hacia la habilidad, me hace

sentirme á gusto. En suma : mi defecto es la timidez. — Y hay también para ésto otra causa : temo ser grande, pero no ser ingenioso; poco seguro de mi talento y de mi instrumento, me consuelo entregándome al *virtuosismo*; así sucede que todos mis ensayos literarios hasta hoy publicados no son sino estudios, tanteos para probarme ante mí mismo. Dedícome á hacer gamas, á registrar mi instrumento á *hacerme la mano*, y á asegurarme de la posibilidad en que estoy para *ejecutar*; pero la obra nunca llega. Y mi esfuerzo expira, satisfecho de su poder, sin llegar jamás á *querer*. Siempre estoy *preparando* y nunca *realizo* ».

Así pensaba de sí mismo este hombre prodigioso que se libró de su esterilidad describiéndola en el *Diario Íntimo*.

Acaso por mucho la psicología de Augusto de Armas corresponda á tal psicología; pero aminorada en vista de la muy diversa calidad de espíritus y la diferencia que va de uno á otro. Hacer un paralelo entre ambos, fuera torpeza. Sino que las palabras de Amiel citadas sirven para resolver el problema de muchos. Aunque sea para orientar en la resolucion. — Augusto de Armas no es sin duda tan complicado. Sus ideas maestras son elementalísimas : orgullo de artista, tristeza de ser poeta y no burgués, indignación de artista contra el vulgo. Y

algunas otras fórmulas poco elocuentes, que no hacen pro á la inteligencia del poeta. — Augusto de Armas, si no lo hubiera restringido un tanto el *parnasismo*, habría entrado de lleno en estos modos de poesía actual que pueden ser denominados de *lirismo* ó *subjetivismo abstracto*, — ellos son otra consecuencia de la escuela romántica.

Cuando se vivía románticamente, vagaba la existencia entre aventuras y fatigas que la tornaban rica, inagotable caudal para el poeta; ó ya los mismos acontecimientos vulgares se vistiesen, — con fantásticas interpretaciones, — de un interés y de un fulgor casi legendarios; ó ya de veras los acontecimientos, imitando al arte exaltado, participasen del estremecimiento romántico que poblaba el aire. — En medio á la agitada vida de los hombres, el poeta, exacerbado el sentimiento de su personalidad por el choque con las energías de afuera, no hallaba mejores motivos para su labor que el tesoro de sus acciones y de sus pensamientos, — los cuales, envueltos en la interpretación artística, brotaban, como en raudales de luz maravillosa, adornados con divinas mentiras. Lamartine se copiaba en su Rafael; se confesaba, en el René, Chateaubriand; y Mme de Staël se sentía vivir en su Corina.

Hasta es lícito pensar que algunos poníanse al influjo de ciertas experiencias de la vida sólo para

tener sugestiones de arte. Ya se ha dicho que el amor de Musset y de George Sand no era sino una continuada *pose* que proveía preciosas situaciones para versos románticos.

La aventura romántica, que tiene de característico, — contrariamente á la vulgar opinión, — el ser una ruda prueba vital adornada con armas, con letras y con amores, agitaba entonces sus alas de llamas ante los ojos de los poetas, influyendo la vida hasta trocarla en escenario de ensueños ó de leyendas épicas, y trayendo los fantaseos de la imaginación á la realidad más inesperada. La vida parecía de capricho, y una como alteración de su ritmo solemne purificaba sus fuerzas entumidas. Y, trasmutado en realidades el sueño y vestidos los hechos diarios con ropaje de arte, claro era que hasta las discusiones eruditas tomarían aspecto de hazaña y que la supuesta imposibilidad de la travesía de Leandro entre Sestos y Abidos quedaría resuelta por Byron, en hazaña de nadador digna de un elogio pindárico. Por Byron, quien, aparte de las portentosas acciones que todos conocéis, y á no haber muerto, sin duda, — dice Edmund Gosse, — se hubiera hecho coronar rey de alguna isla griega.

Todas las cosas del mundo merecían entonces un interés inusitado; y añadid á ésto, ya en el puro campo del arte, el anhelo juvenil de unirse, de se-

cundar la nueva escuela : asistir á las representaciones de *Hernani*, no menos que tener acceso al cenáculo de Victor Hugo, era para los jóvenes de París, — aquellos jóvenes que se entristecían de no ser pálidos, — algo ardientemente apetecido, que todos guardaban como íntima aspiración, y que los ponía á temblar de regocijo cuando Gérard de Nerval, corriendo por las calles y por las casas donde vive la juventud, los abordaba con una invitación del Maestro. Y hacia éste acudían todos, turbados, anhelantes, como los mancebos cuando visten por primera vez la toga pretexta.

¿Y aquel chaleco rojo de Théophile Gautier, con que asistió á la primera representación de *Hernani*, escándalo de las gentes y deleite de los burlones, cuyo vivo color debía grabarse en los ojos de los hombres tan firmemente como un « signo del tiempo » y símbolo del romanticismo francés? Ved ahí el más insignificante detalle cambiado en bandera de protesta contra una civilización que, según la frase del propio Gautier, *no era colorista*.

¿Y Victor Hugo, apartado en una isla lejana á « contemplar el mar » (*regarder l'océan*)?

Pero ¿qué mejor signo de los tiempos que los suicidios provocados por *Werther*? Gœthe, mezclando datos de su vida y de la del joven Jerusalém, hizo, según su decir, arte con materia de la vida, y se

libertó de la obsesión del suicidio (que era ambiente); mas aquellos de sus amigos á quienes la lectura del libro arrastró á la muerte, hicieron vida con materia del arte, y se contaminaron con el virus que el poeta había echado de sí por medio de la expresión literaria.

Pero vino, posteriormente, el modo burgués de vivir, y quienes no reaccionaron con el *parnasismo*, quedáronse, á seguidas del *simbolismo*, con el hábito de hablar de sí propios. Mas hé aquí que ya, por ley general, nada acontece á los hombres de extraordinario y particularmente á los poetas, y que éstos se han refugiado en un concepto abstracto de la personalidad. De ellos, — como de los filósofos, dice Walter Pater que son « poco más que abstracciones intelectuales », — puede afirmarse que son « poco más que abstracciones sentimentales ».

Quien no se sienta vivir, que no hable de su vida ó caerá en el concepto abstracto de la propia personalidad. El cual se resuelve hoy en versos donde « la propia sabiduría » y la « propia alma » y algunas otras abstracciones, en que más bien cuenta el poeta la formación de lo que pudiera llamarse *categorías del sentimiento*, que no la historia de sus sentimientos y su formación individual, distinta, concreta, dan como el marco de lo que podría ser un poema romántico, rico de acciones y de sentimientos directos, y

nos hace desear con ardor que el poeta pruebe á vivir más intensamente, hasta que le brote del alma, como reacción generosa y sana una virtud : el dón humano de sentir (sufrir y reir) y el dón poético de cantar las risas y el dolor.

No fué Augusto de Armas tan objetivista que no cayera en este personalismo abstracto, y por eso, entre otros motivos, deja su poesía un sabor tan débil.

Juan Alfonso de Baena, en su prólogo al *Cancionero*, con razón dice de « La Poetsya e gaya sciencia... que la non puede aprender, nin aver nin alcanzar nin saber bien nin como debe » sino aquel que, entre otros muchos estudios y virtudes, « aya visto e platicado muchos fechos del mundo. » (Recordad á Miguel de Cervantes y á Don Quijote). Y es verdad : los poetas debieran vivir muy intensamente y probar todas las solicitaciones vitales. Si en ello se perdiere la vida, ¡ qué importa ! repitamos con Oscar Wilde : á no haber dejado una obra de arte, queda todavía haber sido una obra de arte.

Junio de 1909.

INTENCIONES

TRES DIÁLOGOS

TRES DIÁLOGOS

I

El Demonio de la Biblioteca

Después de largo silencio, Valdés, tras de suspirar desahogadamente, se acomoda en el sillón, mira por la ventana al jardín, y empieza :

— Oigo, poeta, la voz de mi demonio interior, y voy á charlarte. ¿Afirmas que de contemplar tu diligencia ganaré afición de escribir? ¿que me has sorprendido improvisando con facilidad versos de burla, y que me traes á tu taller porque viéndote en la obra me persuada á hacer fecunda mi vida? Y bien : me has hecho sentarme á tu lado á que te contemple laborar. Largo tiempo hace que gesticulas sobre el papel, ó ya moviendo la mano nerviosa, armada con la pluma, como á la cadencia de los versos que te miro alinear, ó ya pronunciando con

insistencia palabras aisladas, sílabas incoherentes, empeñado sin duda en apreciar, por múltiples ensayos, la correspondencia del ruido con el pensamiento. Yo nada hice entretanto : yo te miraba y remiraba, hasta que, cansado de la monotonía de tus gestos, convertí la vista á tus libros y á tus estantes, y, paseándola por todos los títulos, fuí, en síntesis, recordando todos los asuntos, — que yo también he leído ya los libros todos. Y ¿cuál provecho dirás que traje de mi imaginado paseo? ¿consejos de labor? ¿alientos y entusiasmos por fin? No, sino la más completa negación al espíritu. Quedóseme el ánimo vacío, porque yo iba como prendiendo á cada libro las emociones que solicitaba de mí y, — consecuencia de mi esterilidad incurable, — en vez de que algo naciera de súbito, cual una reacción, quedó mi espíritu desplegado, como tenue velo flotante, esparcido por el espacio de tu biblioteca, y yo me sentí disuelto, disgregado, *despersonalizado*; tanto, que para cobrar mi conciencia y *encontrarme*, torné á mirarte, pues de seguro la chocante imagen del *hombre-que-trabaja* habría de hacer reaccionar mi espíritu, como sucedió en esta vez, plegando hasta mí el esparcido enjambre de mis pensamientos alados, que flotaban sobre tus libros y que tornaron al encierro de mi ser como entraban á la cabeza del *Pater Seraphicus* los que-

rubines del poema. ¿ Qué has ganado? ¿qué he ganado? Nada, sino aumentar instantes de ocio á los muchos que ya cuento en mis años.

CASTRO. — Por mucho que no me convenzan tus sutilezas de introspección, he de confesarlo : yo también perdí en el ensayo; pues, cuidando de lo que hicieras, malogré los versos que escribía; los cuales proyectaba mostrarte luego de acabados. Pero no negarás que intentaste ponerte á la tarea : que yo te ví mover la mano, armada con la pluma, y de juro intentaste algo ó escribiste un título siquiera.

VALDÉS. — Uno escribí, sugestivo por extremo y digno de ingenio menos estéril. He pensado cedértele porque lo aproveches tú que laboras. Dice así : *Molestias del trato de poetas*. ¡ Qué ! ¿Te turbas? ¿ni un título acertó á formular mi esterilidad?

CASTRO. — ¿No he de turbarme, no he de inquietarme? ¡ Que sólo discurras, cuando discurres, temas de destrucción y negaciones é ironías ! ¿Y voy yo á escribir argumentos contra los míos y contra mí? ¿ó desde cuándo ha de negar al artista quien se consagra al arte?

VALDÉS. — Creí que entendías el arte con exclusión de sectarismos. ¡ Los tuyos ! ¿No has renegado de los otros poetas? ¿Formas falange? Aún pensaba yo de tí mejores cosas. ¿Y se puede, si se es poeta devoto y nada más, aceptar otros versos que los

de la propia Minerva, y formar falange con los otros? Juzgué siempre que la afirmación de un temperamento poético negaba, rechazaba todos los demás. Los temperamentos han de ser irreducibles: ésto quiere la dignidad humana. Nada, por eso, es más ridículo que los educadores. *There is no such thing as education*... Déjame seguir: ya sé que me vas á interrumpir con tu observación acostumbrada: que no se sabe si hablo en burlas ó en veras... ¡Abandona tan fatigosa estrechez: nunca traiciona la expresión! Ningún dicho ha de clasificarse si no es por la forma de su dicción; y así, lo que expresado resulta incierto entre la verdad y la burla, igualmente lo es en concepto. ¿Por qué habrá solamente un *si* y un *no*? ¡Con razón el nuevo Zaratustra no quería bajar á la plaza pública!

CASTRO. — Pero ¿vas á continuar?...

VALDÉS. — Es verdad; que me he extraviado. Decía yo que las *Molestias del trato de poetas* es tema fecundo, y muy digno de tu ingenio. Dime ¿qué has sentido al hablar con los de tu falange? ¿no piensas que se agitan demasiado? Los miro yo siempre tan *temblorosos* que ni puedo concederles fe. Los poetas, estos seres leves y alados, me atormentan como los mosquitos zumbones: algo han aprendido del tábano sagrado que los mortifica, y se le parecen ya.

CASTRO. — Si para tales cosas supiera yo que me habías interrumpido, hubiera continuado en mi menester cerrado la atención á tus necedades; pues ésta es también facultad de poetas.

VALDÉS. — No hables en vano. Nada lograrías en continuar alineando versos. Confesaste, hace breve tiempo, que á ningún provecho te iba llevando tu tarea. Además ¿los poetas pueden cerrar la atención á las cosas inoportunas? No lo creo. Gœthe cuenta que se veía obligado á escribir con lápiz porque el sólo ruido de la pluma bastaba á turbar la *disposición poética* de su espíritu. Los poetas son profesionalmente inquietos. Los conozco yo que emprenden verdaderos ataques contra algún insecto que revolotea en redor de su *lámpara solitaria* en tanto que escriben.

CASTRO. — ¡ Y bien ! Ya podías haber escrito todo eso, pues para otras producciones no sabes orientarte !

VALDÉS. — Ni para ésta sabría. Los espíritus como el mío no están hechos para desarrollar los temas, sino únicamente para inventar los títulos. Nada de lo que yo dijera á propósito de tan hermoso asunto, valdría su sencilla enunciación: ¡ *Molestias del trato de poetas* ! ¡ Qué sugestivo ! ¡ cuán rico y jugoso título ! Ahora me alegro de que lo hayas tú rechazado y te voy á decir por qué: vosotros, los que escribís por hábito, tenéis una desastrosa manía;

pensáis que los asuntos admiten desarrollo ¡Grave error! — Los latinos especialmente son culpables en ésto. No; lo que admite desarrollo, nunca es un tema, nunca es una idea, sino que el desarrollo lo finge un fluir constante de evocaciones, de ideas varias, ó es una enojosa repetición del mismo concepto en varias formas, de las cuales sólo una es perfecta y las demás ociosas : á esa llamo yo *el título*. Prosigo : si te pusieras á escribir sobre el tema propuesto, desde la primera línea, necesariamente, lo darías por abandonado, á menos que volvieses á escribir las mismas palabras; y correrías á tratar otras ideas : las que aquella inicial te sugiriese por simpatía. Los lectores que anotan sus libros saben que cada idea que señalan, queda resumida en una sola frase de las escritas por el autor: frecuentemente, en una sola palabra : un verbo, por ejemplo; un artículo, un régimen ¿por qué no? — Lo demás es una masa de palabras imprecisas que han sido escritas como en vista de un lector que no tuviese el cerebro acondicionado según el cerebro de los hombres. Los hombres no necesitan leer todo un libro, sino algunas frases : aquellas justamente que expresan los temas, los asuntos, *los títulos*. Bien lo saben los negociantes, y han adquirido ya una especie de sentido nuevo, una orientación natural que luego les lleva á advertir, con solo un vistazo, entre

los muchos oficios, cartas y circulares que reciben, las dos ó tres únicas frases que son para leídas. ¿Qué más? Si hasta los sistemas filosóficos se reducen á una sola frase. Schopenhauer lo entendió así.

CASTRO. — Según tu extraño entender ¿qué sería un libro? ¿qué cosa debe ser?

VALDÉS. — Un hermoso título y nada más. Hay frases que valen por sí todo el libro. Ésto lo admite todo el mundo ¿no es cierto? Pues bien, esa frase que vale por el libro todo es la única que debió estamparse.

CASTRO. — ¡ Y qué ! ¿valdrían muchas veces estas frases, estos títulos como tú los llamas, independientes del cuerpo de frases en que toman vida, independientemente del libro, en suma?

VALDÉS. — Si son perfectos, sí. No, si son imperfectos : en ésto, como en todo, hay una enorme escala de gradación, — Veo sobre tu mesa un libro de Francis Jammes. Busca en el índice : hallarás un artículo denominado *El Gato*. Lee ahora lo que éste contiene.

CASTRO (*leyendo*). — « El gato, este perro de los pobres... » ¿Cómo, Valdés? ¡ aquí no dice más !

VALDÉS. — Ni hace falta : es un título perfecto. Francis Jammes no quiso echarlo á perder con un enojoso desarrollo. No admitía, por cierto, mejor enunciación esa idea, que una corta frase, trunca,

suspendida. Á ésto llamo yo saber escribir. La mayoría se expresan mejor cuando hablan que cuando escriben, pues en cuanto se ponen á ésto, ya los tienes usando formas inexpresivas, impersonales, y, lo que es peor, creyendo que, por faltar la mímica y *la presencia humana* á la emisión de ideas, requieren éstas más desarrollo y explicación cuando escritas que cuando habladas. El grado de inteligencia de los hombres podría medirse, tras del mal hábito mental que nos han traído *los desarrollos*, por la mayor ó menor facilidad para encontrar los títulos, estas islas perdidas en el océano de las páginas. « Le secret d'être ennuyeux c'est de tout dire », sentía Voltaire; lo cual no le impidió ser autor de la *Henriada*. Si vosotros escribiérais por títulos, la humanidad entera aprovecharía mucho en ello, pues la daríais una gimnasia interior que no podría sino ser en bien de la inteligencia. Yo adoro por eso á los hombres frívolos que se enamoran de las bellas frases : son los inconscientes seducidos por la buena doctrina. Vosotros sois ya demasiado conscientes para ésto : escribís como los romanos, procedéis por deducciones, por *sorites* interminables : sois escolásticos. Llenáis vuestros estilos de fórmulas de lógica, de argumentos. ¡ Y todo es manía de desarrollo ! ¿Cómo la llaman en latín? ¡ *Facundia*, es verdad, *facundia* ! Y bien : la facundia

y la escolástica os han perdido! Á vosotros particularmente, los que escribís en castellano. ¡Oh, si los hombres no desarrollaran sus temas, cuán inteligentes harían á los hombres! Los autores que desarrollan mucho son insoportables y hacen torpes á los lectores: por tal razón, debiera prohibirse en nuestros institutos de enseñanza la lectura de Spencer, que tan lamentables efectos produce en las mentes juveniles. Los mismos profesores deberían perorar menos: si fuere posible, que hablasen como los antiguos oráculos: es decir, por títulos. ¡Oh, si los hombres escribieran por títulos! — En cuanto á mí, es muy cierto, que envidio á aquel Ernest Reyer cuya única gloria fué dejar un hermoso título: *De la influencia de las colas de los peces en las ondulaciones del mar*. Y, en cuanto á Whistler, aun cuando no me haya ocupado en leer su libro, estoy firme en que no ha de valer lo que vale el título. Dice así: *El noble arte de hacerse enemigos*.

CASTRO. — He aquí las consecuencias del ocio mental, ¿á dónde has llegado? ¡Mira de dónde vienes, mira dónde vas á parar! ¿No te detiene el respeto de la inteligencia humana ni de sus obras admirables? ¡Y que no me dejes siquiera averiguar si son de veras ó en burla tus palabras! ¡Y que culpes á los latinos de lo que es manifestación de las leyes del pensamiento!

VALDÉS. — Pues ¿he de culpar á los griegos? No, que ellos al menos no ocultaron el subterfugio. Ellos no procedían por silogismos. Frecuentemente hasta suprimían la cadena intermediaria de título á título. Por manera que sus escritos nos impresionan como una serie de antorchas luminosísimas, plantadas entre la noche y de trecho en trecho. — Afortunadamente posees Teócrito. Voy á leer un trozo del *Hylas*:

« Y el mancebo acercó el ánfora honda para sumergirla en el agua, cuando las ninfas asiéronle por la mano y se prendieron á ella, pues Eros se había adueñado de sus corazones, turbados por la presencia del niño argio. Y éste cayó, en medio de las aguas profundas; — tal la estrella que rueda desde el *Uranos* hacia el mar, al hora en que el marino dice á sus compañeros : ¡ muchachos, descoged las velas, el tiempo va á sernos propicio ! — Y las ninfas, colocando sobre sus rodillas al niño, consoláronlo con suaves palabras. »

Observa aquí la atrevida manera de *escapar*, por medio de la imagen, de la estrella errante. Observa cómo el poeta no oculta, no disfraza que el desarrollo es una mentira : la imagen del niño blanco que cae le despierta, por simpatía, la imagen de la estrella blanca que cae; y tras ésta se va, hacia el mar; y el mar lo hace hablar de los marinos; y así,

con las frescas palabras del piloto, remata una serie de asociaciones de ideas que poco ó nada tienen de común entre sí para el objeto lógico del discurso, pues á veces son meras asociaciones verbales. Lo lógico sería detenerse á describir las angustias del que se cree en peligro de muerte, el agua agitada que se cierra sobre el caído, *los temblorosos círculos concéntricos* de las ondas; ó sea, describir lo que Ovidio hubiera descrito (¡latino al fin!) con su acostumbrada lentitud. Pero Teócrito, después, tras de llevarnos tan lejos, hasta el barco de los marineros, súbitamente, sin encadenar, sin hacer silogismos ni desarrollos, nos trae de nuevo al primer asunto: « y las ninfas, colocando sobre sus rodillas al niño, consoláronlo son suaves palabras ». — Este arte (también es el de Píndaro), consiste en seguir un desarrollo ciertamente (si le quieres llamar así), pero bien distinto del desarrollo lógico; antes caprichoso, inesperado; que no sirve para *explicar*, lo cual sería ocioso, sino para *distraer*, para que la mente del lector pasee y divague, en amplios rodeos mientras va de título á título.

CASTRO. — ¿De título á título? ¡Ah, es verdad! Olvidaba la significación especial que estamos dando ahora á esta palabra.

VALDÉS. — Á falta de mejor nombre, usemos de ese. Lo que yo entiendo por un *título* es, no lo que

comunmente se entiende, sino toda frase ó proposición insustituible, insuprimible, que envuelve y compendia en sí todo lo que el llamado desarrollo no hace sino diluir ó repetir por modo pleonástico.

CASTRO. — Así, pues ¿mantienes que el desarrollo lógico, cuando no es una pura sarta de ideas varias unidas so pretexto de discurso, es una repetición de lo dicho en el título?

VALDÉS. — Ciertamente. Has precisado mis conceptos.

CASTRO. — Es decir: que el desarrollo en deducción, cuando se vá de ideas más generales á las comprendidas en ellas es ocioso y es sólo *petición de principio* ?

VALDÉS. — Me felicito de que tu hábito de escritor, ó sea de escolástico, te haya permitido reducir á la forma técnica, al *título*, lo que yo no había hecho sino *desarrollar* en mi charla.

CASTRO. — También me felicito yo, que no ha sido floja tarea. — Entonces, caes en la vieja discusión : *el silogismo es petición de principio.*

VALDÉS. — Es verdad.

CASTRO. — Tengo, pues, los medios para combatirte. Dime : ¿tu espíritu conocerá claramente las connotaciones y sugestiones que encierra una proposición general, un título?

VALDÉS. — Podrá ser que conozca más ó menos de las que los otros conocerían.

CASTRO. — Y de todas estas sugestiones ¿cuál elegirá?

VALDÉS. — Ante todo, paseará por las que le sean familiares, y elegirá, después, la que más acorde esté con mi ser completo, la que más simpática me sea.

CASTRO. — ¡Qué imprecisión! Ya ves que así, con mis *títulos*, no te comunicaría yo mi pensamiento, sino que movería solamente el tuyo!

VALDÉS. — ¡Pues si ésto es precisamente lo que yo deseo! Así es como debiera escribirse. Los hombres seríamos así más dueños de nuestro caudal interior, y lo acrecentaríamos notablemente con el ejercicio. Además ¿qué otra cosa es hablar? ¿Ó piensas tú comunicarme justamente tus ideas con tus palabras? No, mi inocente poeta. Cada palabra tiene para mí una riqueza de significaciones, y hasta un repercusión en todos aquellos agentes de mi sensibilidad que intervienen para escucharla ó para emitirla, que no tiene para tí sin disputa; porque yo soy un hombre y tú otro, y porque tiene, pues, tu vida otras experiencias que las mías y otros recuerdos, y otras adivinaciones.

CASTRO. — Posees infinitos recursos, como que partes de la base de no detenerte ante respeto nin-

guno. Igualmente fuera yo capaz de afirmar cualesquiera cosa, si me resolviera en partir de este fundamento : el absurdo debería ser lo concebible, lo no existente debería existir en vez de lo existente.

VALDÉS. — El caso es, mi inocente poeta, que tú no serías capaz de partir de tales principios. Por lo que no debes juzgarte capaz de afirmar cualquiera paradoja. Concedes mucho á tu razón. Tu ser y tu razón no son igual cosa : que aquella conciba un acto, no da á éste facultad para emprenderlo.

CASTRO. — Pero, Valdés ¿me dejarás al fin que prosiga? ¿Y tú, ha poco, me estabas tachando de escolástico? Déjame, que pues por ahí no eres atacable toda vez que niegas sus fueros á la razón, déjame te recuerde algo que dijiste. Decías que el desarrollo puede también ser una serie de ideas asociadas, de las cuales, si bien te entiendo, cada una se comprende en título aparte?

VALDÉS. — Así es.

CASTRO. — ¿En tal caso admitirías que un libro constase de varios títulos?

VALDÉS. — Lo admitiré yo de buena gana porque ya veo cómo quieres reducirme á afirmar que, pues toda idea se comprende en otra más general, y así ascensionalmente hasta llegar á alguna que lo sintetice todo, sólo un libro puede escribirse y bajo este título insustituible : ¡Universo! — Pero llevas

demasiado lejos tus conclusiones y yo hice mal en dejarme arrastrar de esta suerte. Tu manía de demostración te ha perdido aquí y me ha perdido. Quédate en lo que fundamentalmente he afirmado y no lo extremes hasta los absurdos : que un bello título, sería, en resumen, un conjunto de palabras insustituibles (¿ no tienes devoción por Flaubert ?). Y que tales títulos hay que, por perfectos, no admiten desarrollo ni comentario. Así el propuesto : *Molestias del trato de poetas.*

CASTRO. — Harto se ha ganado con reducirte á tales términos...

VALDÉS. — Voy á concluir :... que la tendencia al desarrollo ha inficionado la prosa con deducciones, distingos, rectificaciones, paradojas, antítesis, y una infinidad de fórmulas escolásticas; por lo cual, y particularmente el estilo castellano cuyo apogeo es hijo de la educación escolástica que, después de su florecimiento y bajo los ataques de Raimundo Lull y de Luis Vives, perduró en la enseñanza y saturó todas las mentes, el estilo castellano se ha acumulado de barreras y estorbos, de *relativos*, de *condicionales*, que turban la transparencia de los párrafos y su impulso lírico y amplio, que esconden entre espinas las flores sangrientas de los místicos, alargan enojosamente los discursos de todos, quiebran las frases con fastidio del ánimo y con pena

de las orejas, y dan su postrero y refinado fruto en los acertijos de don Francisco Gómez de Quevedo Villegas y en las agudezas de Baltasar Gracian. Y ésto sin contar con la castiza tendencia á la prosa casera y á los chistes largos, tan largos que de camino pierden su particular encanto (pues el ritmo de los donaires ha de ser rápido y ligero).

CASTRO. — Aunque ésto último que has dicho es ya una nueva teoría, he de dejarte correr hasta que pares el impulso, pues no hay medio humano de sofrenarte.

VALDÉS. — He terminado ya : voy á pasear al jardín. En el ambiente de tu taller azota el aburrimiento con sus alas de plomo y *los sueños de cabeza pesada* asoman por los rincones del salón y tras de los libros.

CASTRO. — ¿Qué haré yo entretanto?

VALDÉS. — Un hermoso título te dejo : *Molestias del trato de poetas* : trabaja en ello.

CASTRO. — No; es ese un título perfecto; lástima daría malearlo con un desarrollo escolástico... Voy contigo al jardín.

1909.

II

El Duende de la Casa.

Valdés. — No ha sido menester que yo añadiese á mis consejos los muchos formulados por autores de tu devoción, sobre las ventajas del ocio. En pocos días he logrado traerte á mi doctrina; pero nunca te miré alegre después que cerraste la puerta de tu taller y arrojaste la llave al estanque del jardín. Diré, sin embargo, que no te temo arrepentido, ni te busco indeciso. ¿Cuál tristeza te hará sufrir?

Castro. — Oye, pues, mi Sócrates, que prefiero entregarte el alma á que me la tomes por violencia. Pero antes habrás de explicarme, á tu vez ¿por qué huíste la afición á la *dramática* que te conocí de muy joven? Pues no me niegues que en tiempo quisiste ser hombre de labor, ni te avergüences, como el *Sigalión* del crítico francés, de confesar, cuando mueras: — ¡ Perdón ! he escrito durante mi vida algunas líneas : he producido algo !

Valdés. — Para mí, como para el Lord Henry de Oscar Wilde, nada hay más interesante que mi

propia alma y las pasiones de los amigos. Así, para merecer tu confesión, voy á hacerte la mía.

CASTRO. — Y en tanto, Valdés, yo apuraré á sorbos mi café.

VALDÉS. — Ciertamente, mi interés por los problemas del ánimo inclinóme, durante algunos años, á la literatura dramática. Pero sabe que poseo un arma interior tan emponzoñada, que luego se volvió en contra mía: los hombres la llaman *el análisis*.

CASTRO. — ¿Y los dioses?

VALDÉS. — Los dioses, si no me engaño, la llaman *Pandora*. Pues bien : el gusto por el drama y por los problemas de la escena ¿adónde me había de conducir sino á desarrollar poderosamente mi tendencia analítica? — Esto pasaba en los primeros años de mi juventud, edad para todos de regocijos sintéticos; para mí, de inquietudes analíticas. Al principio, á todos divertía con mi humorismo y con mis charlas. ¿Lo recuerdas tú?

CASTRO. — Muy claramente. En ese momento te conocí : eras gallardo y tu cabeza era de oro brillante. Adonde quiera que ibas te seguían amigos, y tú marchabas por las calles orgulloso de tu séquito juvenil.

VALDÉS. — Castro, en verdad las horas de la juventud son todas de oro. Yo también te encontraba entonces gallardo como nunca más te miré.

CASTRO. — ¿Quieres tomar el café commigo?

VALDÉS. — Que me place, poeta. Así recordaremos juntos los tiempos en que pasábamos largas noches alistándonos para los exámenes de la escuela y discutiendo las especies de nuestros estudios.

CASTRO. — Y nuestra charla será como una loa dialogada, como una oración en los amebeos de las églogas antiguas, como un ánfora de dos asas que llevemos, por manos de ambos, hasta el altar de nuestros recuerdos.

VALDÉS. — Poeta estás... Continúo: en fuerza de salir al paso y atajar todos los procesos de mi mente; de tanto atribuir significaciones subjetivas á los más leves, á los más fugaces signos de las fisonomías; por mucho buscar explicaciones á través de nimios efectos, mi arma, el análisis, hízose inquietante, brava, agresiva. Con ella disgusté de mi compañía á los amigos, pues les resultaba enojoso que los detuviera yo, al paso, por las calles y en toda parte, para explicarles con intención metafísica la mirada de algún paseante, el ademán de alguien; y que cortase sus charlas, como solía yo hacerlo, para estudiar el oculto movimiento de su ánimo. Pues hasta llegué á pretender, cierto día, que mi interlocutor se inmovilizase en una actitud que había tomado, por lo muy elocuente y gráfica que me pareció. Huelga decirte que ésto me atrajo una disputa

vulgar. No lo esperaba yo, en verdad : para mí todo era espectáculo, y perdí el sentimiento de las consideraciones sociales.

CASTRO. — ¿Qué más? ¡ Si una vez te empeñaste en comentarme mis actos y mi vida al punto que yo eludí tu presencia, y durante un mes sistemáticamente me escondía yo, de verte, por todos los escondites !

VALDÉS. — Es curioso... No lo advertí nunca... Prosigo : llevado á tal extremo y cuando todos me creían armado para mi *afición dramatúrgica* y rico de observaciones, y dueño de mi *psicotecnia*, yo sabía, en mi corazón, que había emponzoñado mis semillas. Escribí : no recuerdo sobre cuál asunto. Era un drama quieto, interior, acaso una comedia. Escribí como para convencerme más de mi impotencia.

No quise mostrar á los amigos lo que había escrito : el fenómeno de mi espíritu produjo su inevitable manifestación : mis personajes no sentían, se analizaban; no charlaban, sutilizaban; no se mostraban ante el espectador como seres humanos, en su aspecto exterior y sensible, sino invertidos, con el espíritu por de fuera, y disgregados en sus elementos anímicos : mi teatro era un teatro vuelto de revés. Mis dramas eran ricas telas de tapicería, vueltas de revés.

CASTRO. — Y ¿por qué no ensayaste corregir tal defecto?

VALDÉS. — Me dolía, Castro, me dolía desprenderme de mis vicios. Yo amaba ya mi análisis como un vicio. Quise cultivarlo á riesgo de todo. No escribí más. Desde entonces se me vió siempre entre los hombres, en las fiestas públicas, en las academias, analizándolo todo. Pero ya fuí avaro : á nadie comuniqué más mis observaciones. Llegué á ver á los hombres, — como imagino que los anatomistas los miran, á través de la piel, en su constitución muscular y nerviosa, — á través del cuerpo, en su constitución espiritual. — Un día leí un cuento alemán : era un hombre perseguido por un duendecillo diminuto, por un *koboldo*. El duendecillo, con quitarse la caperuza tradicional, se hacía visible, y, con ponérsela de nuevo, desaparecía. El duendecillo dió en inquietar al hombre : este hombre era un sabio. Y cada vez que hojeaba sus librotes, descansados en toscos atriles, he allí al duende que aparecía por sobre el libro, asomaba el rostro diminuto y gesticulaba. Agitábase el sabio, daba pascos por la estancia. El duendecillo saltaba delante de los pies del sabio, haciendo ceremonias con la caperuza en la mano. Apresurábase el hombre, como á aplastar con el pie al travieso. Y el duendecillo apresuraba sus saltos, y se iba como rebotando sobre el suelo, ante

los pies que le perseguían; y, apenas se veía cerrado y preso contra los muros del salón, calábase el gorro y desaparecía. El hombre acudió á los encantadores (pues su ciencia no bastaba para este conjuro), acudió á los físicos : todos le aconsejaron que no pensara. — Vuestra enfermedad, le decían, es preocupación del espíritu y mal de cansancio : fuerza es que dejéis de pensar. — Impresionóme el cuento, y dí en llamar *mi análisis* al duendecillo, ó, sí prefieres, *duendecillo* á mi análisis. Que también, como el duendecillo, me asaltaba mi análisis apenas emprendía yo una lectura. De tal modo reaccionaba yo contra mis impresiones, por analizarlas, que apenas las dejaba llegar á mi alma, y por hacer la crítica de lo que leía, apenas me paraba en ello. De esta embriaguez, ¿qué vino á sacarme?

El tiempo, los años que me trajeron cansancio. Pero lo confieso, aún hace burlas el duendecillo incorregible.

(Quedan en silencio. Valdés contempla á Castro con mirada insinuante. Castro le esquiva los ojos. Va á responder y no halla qué : vacila... No responde al fin.)

VALDÉS *(que lo ha entendido todo).* — ¿Y bien, mi silencioso catecúmeno?

CASTRO. — Valdés, he escuchado el canto de las sirenas y de grado le seguiría escuchando sin fin. ¿El

duendecillo? Nadie puede nombrarlo sin que aparezca : esa enfermedad es contagiosa.

VALDÉS. — Esperaba que me lo dijeras. Siete veces he contado mi cuento á sendos amigos y todos me dijeron lo mismo. Es ésta una experiencia que me complazco en repetir. Las uniformidades de los hombres me divierten extremadamente,

CASTRO. — ¡ Cruel experimentador !

VALDÉS. — Cuando, en tan íntimas cuestiones, noto la semejanza que hay en las almas de los hombres, no puedo sino sonreir para mí.

CASTRO. — Te pareces al duendecillo de tu historia.

VALDÉS. — Y dime ¿hay algo más cómico que aquel Don Juan de Bernard Shaw ? quien dice, en los Infiernos, recordando los amores que se dejaba en la tierra, esta indiscreción : había yo observado que todas mis amantes me saludaban en la primera entrevista amorosa, con un ¡ *al fín* ! y me despedían con un *¿cuándo vuelves?*.

CASTRO. — Te pareces al duendecillo de tu historia.

VALDÉS. — ¡ Y bien ! No divaguemos más : venga la confesión prometida, que yo ya cumplí con lo mío: Habla ahora tú.

CASTRO. — Es verdad. ¿Me preguntabas la razón de mi desaliento? Maliciosamente declaraste que no

me temías arrepentido. Pero yo no quiero obedecer á tu sugestión, por más que hace mucho me vengas conduciendo con las riendas de oro de tu palabra. ¡Vicioso de análisis! — Sábelo: estoy arrepentido.

VALDÉS. — ¿En verdad?...

CASTRO. — Lo cierto es que no lo sé á punto fijo. Tu sola pregunta acaba de hacerme vacilar; el tono de tu interrogación.

VALDÉS. — ¡Qué interesante! Pues es otra bella experiencia la que me estás proporcionando! Decididamente mis emociones son muy baratas: voluptuosamente se me entrega la vida: yo no tengo más que observar!

CASTRO. — Lo que lograrás, duende, con estar cantando tus virtudes de dominador de modo tan cínico, será sublevarme definitivamente contra tu dominio.

VALDÉS. — Tienes razón: no alcanzas tú mismo á saber cuán profundamente dijiste y cómo te analizas ya.

CASTRO. — Es el contagio fatal: ya siento tras de mí al duendecillo, al *doble* de mi alma que me espía. De contarme cómo te espiabas, me incitaste á ello. Ahora, cuando te hablo, me espío, me siento hipócrita; y sé que tú te sientes lgual.

VALDÉS. — ¡Ah! Si es que mi duendecillo destruye toda situación natural y obliga á tomar acti-

tudes artificiales. Ello es inevitable, por otra parte; la sinceridad es un verdadero abandono, un descuido de la conciencia. Y mi *koboldo* (así como otros á las minas, para robar tesoros), penetra al espíritu, como una cuchillada, y se roba el ser, lo desintegra. Pero continúa en lo que hablabas. Como te analizas ya tanto, me has distraído.

CASTRO. — ¡Eres vicioso! Y hasta creo que eres deshonesto. Nunca te había yo visto entregado á tales orgías, entregado, cínicamente, á la sensualidad socrática de intimar con las almas.

VALDÉS. — Probablemente haya en ésto su mucho de sensualidad, yo lo confieso. ¡Pero analizas á maravilla! ¿Conque decías, Castro?...

CASTRO. — ¡Que estoy arrepentido de mi ocio!

VALDÉS *(por ver si vacila nuevamente)* : — ¿Arrepentido?...

CASTRO. — Sí, arrepentido sin remedio. Algo nuevo, que tú, duendecillo, trajiste á mi espíritu, me impide pensar con el placer de antaño en mis poesías. Antes trabajaba yo por el solo gusto de mi actividad, ó acaso por ver muchas páginas escritas de mi mano, ó acaso por sentirme cansado tras de la tarea...

VALDÉS. — ¡Admirablemente!

CASTRO. — ¡Callo, que no me dejas continuar! Quédense, pues, para más tarde mis explicaciones.

VALDÉS. — ¿Y crees que lo voy yo á permitir? ¡Si ahora voy á partearte el alma!

CASTRO: *(con brutalidad, con frialdad que choca con el engreimiento de su amigo).* — Dices eso, porque ignoras que estoy resuelto á cerrarte para siempre mi casa y mi corazón. Ya me invadiste demasiado.

VALDÉS. *(Se asombra extremadamente; piensa, con ingenuidad, que andar analizando almas ajenas es cuestión más resbaladiza de lo que creía, y, para reponerse y equilibrar la escena dice:)* — Á los duendes no se les arroja. — ¿Nos cambiamos?, preguntaba un *koboldo*, al ver que un hombre abandonaba su casa por huirle.

CASTRO. *(Con firmeza contenida, y sin mirar de frente)*: No, Valdés, no me conviene ya tu presencia: me invadiste la biblioteca, me hiciste abandonártela y echar la llave al estanque de mi jardín. Cuando vuelva á ella tendré que llegar por los balcones, como un enemigo. Hoy me invades ya mi salón. Y, según veo, pronto tendré que abandonarte la casa entera, al paso que te vas entrando en mi espíritu. — ¡Pero ya no te percibo casi, que ha anochecido, y te me pierdes en la sombra del cuarto! Encenderé luces. Pues si te oigo moverte y no te veo, voy á juzgar que eres efectivamente un *koboldo*, ó bien que no existes en el exterior sino que

te he soñado para torturarme, y que tengo que dejar de pensar para que te ausentes de mí. Pues te me has entrado tan hondamente que varias veces he pensado que ya formas parte de mi decoración espiritual. (Hay una pausa durante la cual nadie habla, en la obscuridad absoluta del salón).

Por fin, exclama Castro, ya inquieto : — ¿Nada dices, escamoteador de almas? Demonio de mi biblioteca, duende de mi casa ¿no me respondes? ¿Te ofendí con mis amenazas? (Agitadamente se dirige hacia un ángulo del salón, mueve una llave, con lo que enciende luz. Valdés, como discreto, ha escapado en la obscuridad, valido de ella. Y Castro grita nerviosamente mirando á todas partes :) — ¡ Duende ! ¡ duende ! ¿temes que te aplaste con los piés ? ¡ Valdés ! ¿te has calado la caperuza?

Febrero, 1909.

III

Las Cigarras del Jardin

Valdés. — ¡ Alegría, poeta, alegría !

Castro. — ¿Eres tú, duende de mi casa? ¿No hay medio de eludirte, pues? ¿Por dónde entraste?

Mi puerta está hoy cerrada para los huéspedes y he quitado de sobre mi puerta las palmas hospitalarias. Luciano dice que hay hombres cuyo encuentro es comparable con un día funesto : él lo dijo por un gramático : yo lo recuerdo hoy por un psicólogo.

VALDÉS. — ¡Alegría, poeta, alegría! He tenido un sueño de buen agüero.

CASTRO. — Pero dime ¿qué hiciste anoche y cómo escapaste?

VALDÉS. — Escucha; antes te narraré mi sueño : soñé que soñaba un alcázar de maravillosa construcción, de varios y confundidos estilos, rico de *vitrales* historiados. Figuras entecas de santos y largos rostros de mujeres se miraban, por transparencia, en las vidrieras; pues la luz interior del alcázar era más intensa que la exterior.

CASTRO. — Espera, espera ¿olvidaste, por ventura tus hábitos de caballero? ¿Es éste modo de empezar una charla tras de lo acontecido? ¿No es de rigor que hagamos antes algo á modo de proemio, para nuestra charla?

VALDÉS. — Escucha : al alcázar maravilloso, rodeaba un árido pedregal como antiguo cauce de río; y la misma construcción del alcázar parecía prever crecientes de agua probables y periódicas. Yo era un loco y andaba por el pedregal, junto al alcázar. Los vidrios historiados me martirizaban los

ojos, y me vino la idea de destruirlos todos. Particularmente me ofendía ver santos en un alcázar.

CASTRO. — ¡ Pára, pára ! Has de explicarme antes muchas cosas. Me parece indiscreto tu modo de abordarme sin alguna previa explicación.

VALDÉS. — Prosigo : hostigado por mi insania mental, quise apedrear al alcázar. Y dí con piedras sobre las vidrieras de colores... ¡ Qué regocijo ver desaparecer, entre un estallar de luces y de ruidos, santos entecos de caras mustias y largos rostros de mujeres ! Y el vano de las ventanas, vacío de vidriera como desnudo de máscara, echaba sobre mí su luz clara y natural, consolándome de mi obsesión. Á mis tiros, respondía el alegre ruido de los cristales rotos, ruido largo y difuso, como si los cristales cayeran, resonando, desde una altura inconmensurable. Á cada piedra caía otro nuevo y cantaba, desprendiéndose, con un campanilleo festivo. Mi locura se complacía en el rumor. Multipliqué mis ataques : ya todo el alcázar parecía una enorme campana ó más bien una iglesia con todas las campanas á vuelo, ó acaso una enorme caja de música, ó jaula de pájaros de cristal. Tan frecuente era el caer de los vidrios, que se confundían los ecos y se ensartaban los rumores en un hilo contínuo de sonoridad. Y el alcázar parecía una enorme cabeza de cien ojos que, uno tras otro, abriesen los párpados transparentes.

CASTRO. — Sigue, pues, soñador de augurios, que ya me interesó tu relato.

VALDÉS. — Tanto ruido obligóme, en sueños, á despertar de mi sueño. Y pasé á mi sueño inmediato, vigilia del sueño anterior; á mi sueño *fundamental*. Y soñé que de mi boca, como en las figuras de la Biblia, salían agudos cuchillos á clavarse sobre el corazón de otro hombre. Y que el herido corazón soltaba pesadas gotas purpúreas que sonaban, sobre el pavimento lustroso, como los cristales del alcázar...

CASTRO. — ¡Valdés!

VALDÉS. — Y hubo más. Porque aquel hombre, angustiado bajo mis cuchillos, súbitamente (soñé) se arrancó del pecho su desgarrado corazón y lo lanzó en el aire metamorfoseado en paloma. Desperté al cabo definitivamente y oí que temblaba el aire con el canto de las campanas. — Hoy es fiesta de la iglesia ¿no es verdad?

CASTRO. — Te encuentro desde ayer inspirado para hablar en parábolas.

VALDÉS. — ¿Por qué desde ayer?

CASTRO. — Ayer inventaste la del cuento alemán.

VALDÉS. — Ciertamente. Ahora lo recuerdo. ¿Fué, según creo, una parábola... *verificada*? Y bien, amigo. ¿No piensas como yo que mi sueño entraña un sentido misterioso y que es un augurio feliz?

CASTRO. — En verdad, yo no sé descifrar parábo-

las. Diré, sin embargo, que ahora comprendo las palabras griegas : el sueño viene de Zeus. En verdad tu sueño merece haber llegado á traves de las puertas de marfil que nos describen los antiguos. Pero, repito, yo no sé descifrar parábolas.

VALDÉS. — Más vale así. Los parabolistas son gente insoportable y vulgar y yo no acierto á llevarlos con paciencia.

CASTRO. — ¿Por tí mismo lo dices?

VALDÉS. — ¿Por qué no, si puedo con ello complacerte?

CASTRO. — ¿Y por qué maldices de los parabolistas?

VALDÉS. — Porque no considero el placer que resulta de las parábolas como un placer estético, sino como placer científico : quizás matemático. Sabio fué llamarlas *parábolas*. El gusto ruin por la semejanza y la correspondencia perfectas entre la alegoría y su aplicación, no es placer artístico. — Este desahogo, casi fisiológico, que experimenta quien lee parábolas al apreciar el paralelismo de movimiento entre el símbolo y lo significado por él, cuando, creyéndose perdido en terreno extraño va, poco á poco, estimando la analogía del ejemplo con lo ejemplificado, hasta que, convencido y seguro, descansa, al finalizar la lectura, tiene gran semejanza con el placer matemático de la demostración

y sólo ciertos temperamentos (los vulgares, los que experimentan admiración sentimental por la ciencia como cierto género de positivistas), podrán pagarse de parábolas y satisfacerse con ellas. Por eso la parábola es eficaz para la oratoria y para los sermones del púlpito y de la montaña : porque á los deleites matemáticos de la demostración, al desahogo casi fisiológico del problema resuelto, son accesibles todas las mentes populares. La Ciencia (y la Matemática en particular) es algo esencialmente democrático : el espacio, el infinito espacio, la pluralidad de los mundos y su probable habitabilidad, los anillos de Saturno, el *otro hemisferio* de la Luna, la cuadratura del círculo, el telescopio, los *aeroplanos*, son cosas que eternamente van á preocupar á los tontos. Porque la Física (entendiéndose que doy al término su más amplia y clásica connotación y no la limitada de los colegios), la Física, esta manifestación reglamentada y clasificada del pensamiento humano, no puede menos de constituir la finalidad de esa metafísica á que llamanos sentido común, y que constituye el triunfo positivo y perfecto de la democracia, el modo oficial de pensar, propio de los *ciudadanos*. — Pero concluyo : lo que toma, en arte, caracteres científicos, pierde la aristocracia y las particulares excelencias de la entidad estética.

CASTRO. — ¡ Nunca te encontré tan locuaz !

VALDÉS. — Poeta, ¿no adviertes la razón de mi locuacidad? No cuadra en un amante de las musas la ignorancia de semejante cosa. ¿Qué mucho si me encuentras locuaz? ¿No estoy respirando el aire de tu jardín? ¿No me halaga la vista el verde, grato siempre á mi temperamento nervioso? Tu jardín ¿no huele á perfumes y á humedad? Pues hay en él agua abundosa que, con su ruido y con su clara presencia, bastaría á confortar el ánimo de Andrea Navagero, aquel pulido bibliotecario de San Marcos, compañero del Bembo y del Ramusio, humanista y naturalista, que todos los años quemaba un ejemplar de los epigramas de Marcial para propiciar los manes de Cátulo, diplomático en España, escritor de sus viajes y de sus visitas á Granada, refinado amante de los jardines y grande amigo del agua, y á quien nunca se le iba de los labios ni del corazón el elogio del agua de Píndaro divino.

CASTRO. — Me haces pensar, con tu fresca alegría y tu inspiración para los discursos, en aquellas cigarras que cantaban mientras Sócrates dialogaba con Fedro.

VALDÉS. — En verdad, Castro : las oigo cantar dentro de mi alma.

CASTRO. — Y ellas te reprocharán, como las divinidades del río reprocharon al viejo Sócrates sus discursos contra el amor, te reprocharán, digo,

tus palabras contra los parabolistas y contra los sabios que, como Platón, hablan en metáforas. Decídete pues á cantar tu palinodia, antes que los dioses de mi jardín te reclamen tal desacato.

VALDÉS. — ¡ Pero yo no dije mal de los sabios que hablan en metáforas ! Sólo he criticado el procedimiento de los parabolistas como poco estético.

CASTRO. — Valdés, no te me escabullas. Metáfora, imagen, todo es uno, si sólo se atiende al procedimiento mental. Y, según entiendo por tu censura, no has leído con detenimiento el *Tratado de lo Sublime* (ó de la *Sublimidad*, como quieren otros) ese monumento de la crítica antigua (ya sea de Longino, el consejero de la Reina Zenobia, ó ya de otro). Allí habrías aprendido que esa suspensión del ánimo que acompaña á la parábola no resuelta, es grande mérito de elocuencia, por que pone miedo al oyente, quien teme que la oración va á quebrarse y participa así del peligro en que parece está el orador. Y cuando éste cierra al fin, inopinadamente, el pensamiento que ha largo tiempo esperaba el oyente, lo deja atronado con el salto audaz de este *hipérbaton ideológico* y emocionado con el peligro á que se expuso, y al fin, consolado con la resolución repentina. En cierto sentido, grande y muy estética es la emoción de los problemas mismos de la Matemática. —Tú, por otra parte, indirectamente has censurado á Platón, quien,

como todo el mundo lo sabe, hablaba en parábolas. Pues recordarás fácilmente la de Pluto y Penia, padres de Eros, en el *Simposio*. ¿Ó vás á decirme tú también, como hizo una vez cierto amigo, que Platón no es filosófo porque, para expresarse, usa *del procedimiento infantil de la metáfora*?

VALDÉS. — No afirmaré yo tal, sino que, en tu caso, tendría razones en cantidad con que responder á tu insensato amigo.

CASTRO. — Pues te ruego que me las expongas, ya que yo, de pronto, turbado con su irrespeto, no encontré cosa que responderle.

VALDÉS. — Bien veo que te portas como Fedro y quieres sacar discursos de mi boca interminablemente, como esos saltabancos que sacan cintas de las bocas de los espectadores. Mas yo no soy tan dócil como piensas y no hablaré : no hay para qué perder el tiempo en necedades de quienes no han leído á Platón. Esas son ideas que se dejan caer en la charla, negligentemente, pero nc para discutidas con seriedad. Cierto que las metáforas suelen dañar los pensamientos, pero nunca en los escritos de los antiguos. Perjudican, en los libros de Spencer, por ejemplo (acuérdate, si no, del *organicismo* en la sociología), pero no en Platón, no en los filósofos de la antigüedad, en quienes la metáfora sirve nada menos que para alcanzar, con la filosofía, el verda-

dero corazón del mundo, la verdadera ley de la vida, verificable en todos los instantes y sobre todas las cosas. Ésta es la fuerza de la antigua filosofía: que ha tomado el ritmo de la vida y se desarrolla á su lado y paralelamente y no mata su dinamismo; al paso que las teorías de los modernos son con frecuencia sólo realizables en el pensamiento y de un modo lógico ó formal. La vieja metáfora creó las bases de todas las filosofías respetables pensadas por los hombres, y la nueva metáfora nos trae preocupadísimos en averiguar cuáles son las arterias ó cuáles los nervios de las ciudades. — Por parábolas y usándolas incesantemente, es como Platón, según frase de Walter Pater, ha llegado á ser, en cierto modo, un testimonio vívido de lo invisible y de lo trascendental, pues así es como se logra *asir* más directamente la vida, según Bergson lo deja entender con claridad. Taine, por otra parte, ha dicho: « las cosas son divinas; he aquí por qué es menester concebir divinidades que las expresen... Cualquier otro idioma es abstracto, cualquier otra interpretación desintegra y mata la naturaleza viva. » — Y pues me has hecho hablar para regalarte, compénsame tú con una confesión prometida, que por ella vine.

CASTRO. — Tú reclamas promesas como los amantes agraviados, mas es justo satisfacerte y paso á

hacerlo de muy buen grado, cuando sólo fuere por la discreción con que has sabido disipar mi disgusto de ayer. Pero, en verdad, no hallo qué más cosas decirte, y así, sólo pienso completar lo que llevo dicho con algo que ayer se me quedó por decir : — Preocupado tú en admirar tus grandes poderes sobre mí, ó sea, en admirarte solo, no supiste observarme con el detenimiento debido. Porque lo que hacías, mejor que observarme, era proyectar sobre mí tu propia imagen, y admirarla. Y debajo de este disfráz, no veías mi alma que, de suyo y por su tendencia propia, y sin necesitar de tus menguados consejos de ocio, se anegaba en escepticismo. Descuido muy frecuente, por otra parte, es el que te acuso : yo sé de alguien que en las representaciones teatrales, tanto se pára á contemplar las emociones de su ánimo, que se queda ayuno de las piezas representadas. — Y bien : en otros años, cuando yo leía los poetas de la antigüedad, anhelé verter como ellos toda mi vida en los versos, y de todas las épocas y entre todos los escritores, siempre escogía para mi más íntimo deleite á aquellos que saben traer á la obra estética el caudal de todas las horas y la belleza de los diarios sucesos. Á Quevedo, de quien tantas burlas hiciste, por eso lo leía yo con agrado : porque él, — ¡humanista al fin! — supo traer á sus libros el agitado espectáculo de la vida popular, las charlas

de la feria, los gritos y las canciones del vulgo, los rumores de las ciudades... óyelo, si no, cuando describe *el poeta de los pícaros*, éste tipo tan de color literario y nacional; y si lamento que su vena sea tan particularmente democrática y aun plebeya en ocasiones, lo disculpo en razón del tiempo y de las modas que lo influyeron. De propósito he citado á un moderno. ¿Qué habré de decir de los antiguos?, tanto como yo los conoces y sabes lo sinceros que son en arte y cuán fácilmente traían la vida á los versos y á los poemas. Pues nadie ha sabido, tanto como ellos, dignificar, para la poesía, los usos diarios de las casas y de la ciudad.

VALDÉS. — ¡ Y llegaban hasta lo increíble ! Castro, tienes razón. Quien tratase hoy de ser clásico en ese vigoroso sentido, es decir, aprovechando la vida y la civilización actuales, n podría sino despecharse, no podría alcanzarlo.

CASTRO. — ¿No es verdad, Valdés, que no podría sino despecharse? Pues lo propio me ha acontecido. Yo lo intenté y lo deseaba; ya me ves á lo que he venido : ya me ves cuán decepcionado estoy.

VALDÉS. — ¿Y es ésta tu tristeza? Muy claro no la veo; juzgo que no te entiendo. Ó diré mejor que te entiendo mejor que no te entiendes tú solo; porque estoy hecho á escuchar lamentaciones de poetas, y sé que á éstos les entran por temporadas el desalien-

to y el entusiasmo. Sé que todos os ponéis insensatos para juzgaros. ¿Á qué buscáis finalidades conscientes? Abandonáos á vuestra locura y vuestras inspiraciones. ¿No sois seres leves y alados? Pero ahora entiendo vuestros yerros, que sois todos unos inconscientes y nunca os daréis cuenta clara de los motivos que os impelen, como ya os lo dijo el Sócrates de la *Apología*. Pero ¿á qué he de turbarte más de lo turbado qu andas? Un medio hay de dignificar la vida para el arte y es probar la vida muy ampliamente. En una ó en otra forma, la vida, cuando rebosa, se abre paso por la expresi n artística, y el arte, así, se integra como elemento de la vida : fo ma parte de ella, no la contraría, ora la imite, ora la sirva de modelo y patrón; pues es siempre una surgente, un manantial que brota con la riqueza y la mucha plétora vital. (Atiende bien : que sólo me contraigo á la vida y nada dije de la naturaleza). — Tú, pues hablas de los escritores y de los filósofos griegos ¿con qué espíritu imaginas que escribían sus libros ?

CASTRO. — Amigo, los escritores antiguos, hombres eran como lo somos nosotros y escribirían, á lo que juzgo, para los propios fines de los contemporáneos, es decir : para vaciar en sus escritos todos sus pensamientos y, como hayan sabido expresarse cabalmente, todo su ser.

VALDÉS. — ¿Todo su ser?

CASTRO. — Sí, en verdad. Nietszche, por ejemplo, entre los contemporáneos ¿no enseña que *la gran razón* es todo el ser y que al conocimiento se llega por todo el ser? Y esta totalidad, esta integración del conocimiento ¿no la acusa muy claramente en sus escritos?

Yo, que conozco datos de su vida y de su enfermedad y sé, por lo mismo, cuánto sufrió en los brumosos climas del Norte, entre el frío y entre la humedad, y cómo le aprovechaba viajar por los climas secos de Italia y bajo el vívido sol, no puedo sino sentir que *piensa y escribe con todo su temperamento*, con todo su ser (con su *gran razón*), al ver que llama *la hora del gran mediodía* á la hora de la suprema verdad, y la insistencia con que señala *la hora del mediodía, la hora en que hay más sol y cuando las sombras son más pequeñas.*

VALDÉS. — Ahora ya te entiendo. Pero no te apartes de tu discurso ni pierdas la comenzada vía : ésto no era sino un ejemplo para explicarme tu idea sobre la manera de expresar en los libros todo el ser ¿no es cierto?, todo el temperamento. Y convengo en que Nietzsche así lo logró, entre los contemporáneos. Yo también me había impresionado con su concepto sobre *la pequeña y la gran razón*, que me lo define como centinela avanzado del

anti-intelectualismo, ó, más precisamente, del *poli-gnosticismo*.

CASTRO. — Y bien, atiende á lo que era nuestro asunto. Me has preguntado que cuál era mi concepto sobre los escritores antiguos. Ya te respondía ¿qué más pretendes? Advierto que divagas y dejas correr tu mente por cuantos caminos hallas al paso.

VALDÉS. — ¿No lo entenderás? Recuerda que hoy cantan las cigarras dentro de mi alma. Pero escúchame : has dicho, en suma, que el fin de los escritores antiguos era vaciar en sus libros sus pensamientos y su ser entero, ya que lo pudieran. ¿Es decir que escogían como dedicación central la dedicación de escribir? Pues oye lo que te respondo : que escribir era para ellos nada más que una de las muchas formas de actividad vital en que se empleaban : que no orientaban su vida hacia la literatura como hacia rumbo diverso y aun opuesto de las demás, según hoy queremos entenderlo los bárbaros (nuestra civilización es hija de las invasiones de bárbaros, no me lo discutas) : que su literatura y su gusto por escribir nacían de suyo, no forzada sino naturalmente, no con pena de tarea ó menester, sino con delicia de desahogo espontáneo, como una consecuencia de estar viviendo ó de haber vivido mucho, ya para recordar los muchos viajes y las muchas experiencias huma-

nas, ya para apacentar un sobrante de energía natural no saturada aún por las otras dedicaciones políticas ó privadas. Tú sin duda conoces bien los diálogos de Platón, pues tratas en él y lo discutes. Volvamos al *Fedro* sobre que hablábamos hace unos instantes. Allí dice Sócrates, cómo los libros no pueden defenderse solos, porque se están fijos, mientras duren, repitiendo la misma cosa, — pensamiento anquilosado, *estabilizado*, incapaz de buscar nuevos argumentos contra los ataques posteriores, bloque de conciencia paralizado por una manifestación material de signos escritos. — Si recuerdas ésto, tendrás presentes las palabras aquellas : — « Los hombres, — dice Sócrates, — que se dán por entero en sus libros, los que entregan á los libros todo su saber, dan á luz hijos indefensos y son insensatos; pero el sabio, cuyas palabras y cuyos discursos superan siempre lo que escribe, ese da á luz hijos á quienes podrá socorrer en todo evento, porque escribir es, para el sabio, *un modo de diversión durante la vida* : el más alto sin disputa. El sabio, distrayendo así sus vagares, sembrará sus conocimientos en el jardín de la escritura, y almacenando el tesoro de sus recuerdos, para sí mismo y para todos los que envejezcan á su lado, se regocijará, cuando lleguen los años en que todo se va olvidando, de ver medrar sus tiernas plantas ». Pero el torpe,

en cambio, el que orienta su vida para escribir libros, sin esperar á que su mismo ser, prosperando, reclame expresiones literarias, ese «tras de depositar sus semillas en un agua negra, irá á sembrarlas con la pluma en palabras incapaces de defenderse por sí, incapaces de enseñar suficientemente la verdad ». Yo juzgo, ya que hoy tantos artistas se han dedicado á no vivir, que son motivos artísticos los que debieran reducirlos á no traicionar tanto la vida. La expresión literaria forma también parte de la vida y es como una compensación. En ésto no queréis reparar vosotros : decís que vivir es efímero en tanto que escribir es eterno : pensad que esa eternidad no viene de otra cosa sino de progresos industriales de imprenta. Hay una eternidad de intensidad diversa de la eternidad en duración, y aquella es la que hay que buscar : la vida y la literatura valen lo mismo para ella. Gœthe, por otra parte, os lo ha dicho ya en forma compendiosa : « el hombre está hecho sólo para obrar en y sobre el tiempo presente, y escribir es abuso de la expresión ».

Cuando se acabó el vivir romántico y ya no hubo tanta agitación exterior, nacieron escuelas en que la necesidad de *hacer* se tradujo, para la literatura, en complicación de formas : éste es el secreto del *decadentismo*. Los hombres hallan la razón de su vida

en realizar fines, ó, en otra forma menos moral pero más psicológica, en destruir obstáculos. Ó se corre una aventura riesgosa, ó, si ya la vida es monótona, se inventa, para compensar, una audacia en literatura : un soneto á *las vocales*, un soneto sin puntuación, un soneto sin ilación. Y la belleza viene á trasmudarse en acertijo. La literatura y, en general, la expresión artística, caben dentro de la ley psicológica que funda *la higiene de ser* (penétrate bien del sentido de mis palabras), en los desahogos, en las salidas, porque éstos movilizan los sedimentos morbosos, ó los gérmenes excesivos, ya materiales, ya sentimentales, que el sabor del mundo y su contacto van depositando en nosotros. La literatura considerada como fuerza compensadora en el espíritu y en la vida, es cosa aceptada ya por los psicólogos modernos. El ejemplo de Gœthe, que se libra, escribiendo el *Werther*, de la obsesión del suicidio, es ya conocidísimo. Y todos sus *Lieder*, según resulta de sus memorias, nacían de la *necesidad compensadora* de convertir en imágenes y en canciones todo lo que causa pena ó placer : « Nadie más que yo, — dice, — podría necesitar tal disposición, pues mi natural me empujaba incesantemente de un extremo á otro, y así mis obras no deben ser consideradas sino como otros tantos fragmentos de una confesión general ». ¿Ves la necesidad de

equilibrio satisfaciéndose por la expresión literaria? Pues hay otro ejemplo, y Nietzsche, en quien tus recientes palabras me hacen pensar, nos lo ofrece en el ECCE HOMO : « Los años, dice, en que mi vitalidad descendió á su mínimum, fueron precisamente los años en que yo dejé de ser pesimista... De suerte que de mi voluntad de gozar buena salud, de mi *voluntad de vivir*, hice mi filosofía ». ¿Qué más clara demostración de lo que te vengo demostrando? Pues he aquí otro ejemplo : para destruir los depósitos de *sentimentalidad* inerte que los conciertos musicales producen en « gentes que ni son virtuosos ni tan finos aficionados que gusten con la música un placer intelectual puro », propone William Jammes : « nunca os permitáis en los conciertos la menor emoción sin *expresarla* al punto por medio de una acción cualquiera, así fuere insignificante : decid algo amable á vuestra abuela, ceded vuestro asiento en el coche... » ¿Ya ves qué psicólogo lo dice? Pues bien : en esta higiene de la expresión, á mi entender, es donde la literatura se aviene con la vida y la sirve, y la perfecciona equilibrándola. — Inversamente, creo también que la vida condiciona y equilibra las manifestaciones literarias; por lo cual estimo, igual que tú, que no es arte sino el arte clásico, entendiendo por ésto el amplio concepto que tú expusiste. Pues quieres asuntos para tus

versos, dignifica tu vida y enriquécela : *no seas literato*. De los *pequeños placeres sin gloria* brotan manantiales de poesía y todas las horas tienen valor para los poetas. Pero enséñate á recibir la vida y las solicitaciones del mundo; aprende, según la clara y sobria fórmula de Wordsworth, « á contemplar el espectáculo de la vida con emociones adecuadas ». Sola surgirá la poesía sin que tú la llames con artificiosas excitaciones ni con inquietudes estériles. Que el centro orientador de tu vida sea la misma vida. Deja que los frutos se vayan desprendiendo solos, y aguarda, sin festinarte, que las semillas se calienten bajo los surcos.

Octubre de 1909

SOBRE UN DECIR DE BERNARD SHAW

SOBRE UN DECIR
DE BERNARD SHAW

No hace un mes ya, Bernard Shaw, en el *Club de Poetas* de Londres, afirmaba que para entender los versos nada vale como ponerles música y que así había logrado él aclarar el sentido de los de Browning, éste confuso para cuyos libros se han fundado varias sociedades de exégetas.

— Dichosa humorada, me diréis, con que Bernard Shaw, burlón discreto, quería poner contentos á los amigos del concurso.

Pero esta humorada merece una interpretación menos ligera, pues, aunque vestida con este disfraz de donaire, nace de muy graves razones. Recordad si no que la poesía y la música andaban siempre juntas cuando recién nacidas. De juro que habréis

imaginado, si románticos, ser de aquellos trovadores anónimos que iban de castillo en castillo cantando baladas al son de arpas, y, si clásicos, de aquellos *aedos* que, por las villas de mármol, recitaban al son de liras.

Dice Théodore de Banville, en su *Petit Traité de Poésie Française*, que los versos están destinados para el canto y que sólo existirán cuando satisfagan tal condición. Flaubert, en el prólogo que escribió para el libro de su amigo Bouilhet, exige de la prosa que resista á la prueba de la lectura en voz alta, que tenga el ritmo del corazón, que esté acondicionada para la vida. Y es, sin duda, porque la palabra escrita es signo de la palabra hablada y que sólo se escribe para guardar, como en un cofre de sonidos, lo que ha de ser hablado. Confundir los medios con el fin fuera escribir lo que sea imposible recitar : quedarse á media jornada sería estampar voces que no han de volverse á pronunciar. Y porque los versos nacieron para el canto, cuando bien no se canten ya, exigiremos de ellos que resistan á la prueba de ser cantados.

Si cantáramos los versos no habríamos caído, por ventura, en el estancamiento de los metros castellanos que tanto lamentan los poetas actuales. Pues acaso la razón porque sólo los autores de zarzuela hayan hecho evolucionar las formas métricas, —

según sutil y atinada observación de Rubén Darío, — sea, ante todo, que, como escriben sus versos para el canto, piensan, al escribirlos, en la música que llevarán ó la repiten interiormente. Huídos de su elemento natural, del canto, los ritmos versales tienden á una fijeza deplorable, como carentes que quedan de la corriente animadora de la música.

Si los poetas aplicaran siempre á sus versos una ley musical, por cierto que hasta los enemigos de las metrificaciones libres se asombrarían de lo poco que importa contar las sílabas y de lo mucho que aprovecha atender al movimiento de los acentos. Yo sé de poetas que sólo gustan de los versos *paralelos* y dudan que pueda prosperar más allá de lo que viven las modas abortadas, esta tendencia á hacer *versos libres*. Como si temieran que el tiempo, á modo de ejército que asuela á los soldados dispersos y choca vanamente contra las hileras compactas, sólo respetase, en su carrera, las columnas de exámetros en que se parapeta la gloria de Homero, los bien alineados escuadrones de alejandrinos en que los trágicos franceses se refugian contra los que buscan más intensas representaciones de la vida y más acelerada pulsación de la arteria trágica. — Pero de Grecia no sólo queda Homero, ni son ciertamente exámetros los únicos versos que escribieron los helenos, como todo el mundo lo sabe. Y todavía

resultan escasas las metrificaciones libres que ensayan los modernos si se las compara con aquella confusión de los metros griegos, sólo sujetos al ritmo del aire regional que servía para acompañarlos ó cantarlos.

El gusto de formas tan simétricas, tan numéricas, ha hecho que se sustituya el cadencioso *Lied*, la *Chanson* (libre y ondulante como la rápida emoción que sugiere), por el ortodoxo, incorruptible é inquebrantable soneto, sustituyendo así la delicada insinuación sentimental nada menos que por un silogismo con premisas y conclusión. Comparad, si queréis, un ejemplo de éste fenómeno, aunque no sea precisamente entre un *lied* y un soneto y sólo porque veáis el modo como un grito lírico se transforma en dialéctica; el grito lírico de San Juan de la Cruz :

¡ Amada en el Amado transformada !

con el dialéctico soneto de Luis de Camoens que empieza :

Transfórmase o amador na cousa amada
Por virtude de muito imaginar;

y en que hay versos como éste :

« Que como o accidente em seu sogeito »

Acaso también si cantáramos los versos estaría-

mos más cerca de entender la antigua metrificación de los griegos. Porque, según las últimas teorías de los sabios, nada significaban, para la medición de los versos, los acentos prosódicos, donde no únicamente nosotros, que somos extraños, sino hasta los modernos naturales de la lengua, hacen caer el vigor de la pronunciación : la *arsis*, el acento, la fuerza del pie rítmico, no coincidía con el acento ortográfico, pues así se cambiarían y aun deformarían las palabras, como enseña Benloew. Quien además nos dice que los acentos eran verdaderas « notas musicales que tenían sin duda, para una raza joven aún, un encanto que difícilmente adivinaríamos hoy ». — El *ictus* ó *arsis* caía, indudablemente, sobre otras sílabas no indicadas por signos ortográficos. Y tal vez la misión del instrumento de música con que los *rapsodos* se acompañaban era facilitar, por medio de una guía matemática perfecta (recordad que aquella música obedecía á una relación matemática perfecta), las inflexiones cantadas de la voz que correspondían á los acentos ortográficos, apoyar la fuerza del *ictus*, y ayudar los oídos del público, por medio de aquella pauta que daba la *explicación sonora* de la metrificación.

El descuido de las leyes musicales hace que hoy, so pretexto de metrificación libre, se escriban versos de varias medidas, sin más cualidad de suce-

sión que el estar escritos unos debajo de otros, pero sin la misma base rítmica. Y ya se sabe que el respeto á la base rítmica es la explicación y la justificación de los metros libres. Mas algunos sublevados, de puro rebeldes, hacen *versos en prosa* porque no se diga que están sujetos á cánon alguno de retórica, — bien como el chusco Robespierre que Rivarol nos presenta, el cual, de puro libertario, reclamaba « el derecho de burlarse de las reglas del lenguaje... y de responder *libremente* á todos los esclavos que proclaman la imposibilidad de vivir sin gobierno ó de escribir sin estilo y sin ideas ». — Y también los hay, por último, que escriben la prosa en versos, cuidándose sólo de ordenarlos unos á seguidas de otros; porque no parece sino que la moda tipográfica hubiera cambiado.

Pero en más profundo sentido puede ser interpretado el decir de Bernard Shaw : él quiere que cantéis los versos para entenderlos. Mejor aún : no es fuerza entender los versos; comunicaros líricamente con ellos por medio del canto.

Crítico de buena fama asegura, naturalmente en lo privado, que él raras veces entendía los versos, ¡ y eso que sabía interpretar el alma de los poetas ! — Imagino que por un impulso lírico lograba ponerse al unísono con la vibración rítmica del verso; imagino que no á la razón, no á la conciencia, pero

á su instinto rítmico, á su lírico sentimiento acudía para descifrar así bien los versos en que se ocupaba, como el alma de los poetas que los *cantaron*. Y así sucedió que nunca pudo ver más que como signo de vulgaridad esta ansia de las gentes por entender los versos que leen, sin contentarse, como la protagonista de cierta comedia italiana, con la elegancia de ellos.

Las gentes hallan enojoso no entender un solo verso de aquellos á quienes, con un perfecto fetichismo del vocablo y sin distinguir, llaman *decadentes*. Aceptan en cambio los nombres de los consagrados imaginándose que, por ser universalmente aplaudidos, son para todo lector tan claros y transparentes como una linterna púnica. Y no malician lo vaporosa, lo ágil, lo elegantemente que se nos escapan los pensamientos de los grandes poetas, cuando los leemos, y cómo las más de las veces salimos de la lectura menos ciertos de haber penetrado al poeta que de haberle puesto música propia. Porque ésto es lo que hacemos : ponerles música propia, cantarlos conforme á nuestros números interiores, comunicarnos con ellos por medio de una vibración musical que imprimimos, voluntariamente, á nuestro ser.

Ésta es la « música de las ideas », de que habla el filósofo. Á compenetrarse con ella se llega por

medios líricos y no por dialécticas ni silogismos. Una disposición musical del espíritu, un « sentimiento lírico, » como aquel que Schiller experimentaba cuando los versos surgían de él, debe también acompañar la lectura de los poetas: ¡ oh Plutarco !, así hay que aconsejarlo á la juventud.

El canto es la llave de los secretos del verso. Dice ó sugiere el helenista Ouvré que el canto es una danza del aliento. El verso es una danza de ruidos. Y pienso que Platón no se burlaría de nosotros si añadiésemos que á la compenetración poética se llega también por la danza. — otra manifestación *dionisíaca*. (¿Esperábais, sin duda, que, tarde ó temprano, apareciera el nombre de Dionisos aquí?)

Música de las ideas era la antigua poesía hebráica, donde iguales motivos se repetían bajo diversas formas, en los cantos de aquellos primitivos poetas. Y no hay duda en que Carducci tuvo parecido concepto de la poesía, cuando dice que « el haber adoptado esta forma recitativa ó descriptiva *sin estrofas, con rimas á voluntad*, prueba que se ha perdido toda noción de la verdadera poesía lírica ». Esta fijeza de forma que pedía, era para él algo como la ley musical.

Concebid la poesía como algo cuya esencia es un ritmo de música, aplicad á ella la teoría flaubertiana de la palpitación acorde con la palpitación de la

vida, y sabréis mejor por qué no son bellas ciertas poesías que « pudieron haberlo sido » : porque son inacordes, porque van á contra-tiempo ó, al menos, á descompás con el ritmo vital, y así no están acondicionadas para *existir*. También se os alcanzará entonces la razón por qué ciertos espíritus ricos no se realizan : porque van á descompás con la vida y pasan por ella como fantasmas, como seres de otro universo.

El arte se rige por una ley rítmica como muy claramente lo vieron los antiguos. *Música* era para ellos todo arte, y á Sócrates, su demonio familiar incesantemente le decía : « ¡oh, Sócrates, haz Música ! »

1909.

LAS
CANCIONES DEL MOMENTO

LAS CANCIONES DEL MOMENTO

DESPUÉS de atribuir al poeta las más varias y aun contradictorias *misiones sobre la tierra*, —proféticas, religiosas, morales y hasta políticas, —hemos caído en aquella concepción sencilla, la más inmediata de todas, de que es poeta quien traduce en versos, y despojándolas de lo accesorio para sólo ofrecer lo que tienen de universal y humano, sus emociones de todos los días. Los instantes llegan á él vestidos con significaciones eternas, por cuanto dejan en su alma un sabor de emoción cualquiera, que caracteriza su temperamento especial y lo distingue de los otros. Pero el sabor del instante ha de suscitar en su ánimo una germinación, no sólo emocional, sino también verbal, por lo que puede decirse que es el

poeta un ser eminentemente *expresivo*. Que ésta sea la concepción más acorde con el espíritu clásico, claramente lo demuestran (dejando aparte aquella cuasi alegoría de Platón, quien dice que el poeta es una cosa leve y alada), los consejos tan conocidos de Anacreonte, de Horacio, también del persa Omar Khayyám, todos dirigidos á predicar el *carpe diem*, tan glosado por las literaturas posteriores. A tal punto, que difícilmente hallaréis un poeta que, una vez al menos, no haya insistido en la prédica tradicional ; á no ser aquellos que premeditada y conscientemente eliminan y apartan, de un modo material, todo lo que en los libros pudiera dar reflejos de su luz interior; pues los mismos á quienes sólo conocemos por epopeyas y poemas, dicen iguales cosas en sus momentos de confesión, ó las hacen decir á sus héroes, con ese tono inequívoco con que se dicen las verdades propias, — tono que todos los hombres sabemos, instintivamente, reconocer. Pero si siempre fué sintomática de las mentes poéticas la afición horaciana á *recoger el día* (á coger el día, dice Garcilaso) á guardar el fruto del momento en una representación literaria, nunca como en los siglos clásicos se vió tan claro el sentimiento de que todas las horas tienen un provecho insustituible y de que la vida, compacta y cargada de sugestiones, no es sino una serie de ricos instantes, en la que ni uno

siquiera carece de valor peculiar. Y como ésto es ya afirmar que los antiguos, enamorados de su vivir y satisfechos cada noche con el espectáculo de sus días, iban habituándose á ver con ojos contentos las varias escenas cotidianas y á vestirlas con esplendores poéticos, no será exagerado decir también, que ésto mismo fué parte principalísima para que dieran de su existencia y á través de su literatura, como nos dieron á todas las generaciones posteriores, la más bella y la más noble idea; por manera que cuanto dejaron escrito nos impresiona como una narración sublime, himno y elogio juntamente, de sus tierras y de su cielo, de su clima y de sus ciudades, de sus amenas costumbres y de sus almas harmoniosas.

El secreto del espíritu clásico es el amor al momento presente, secreto que implica una alta convicción moral : la de que no hay más digna manera de vivir que realizando todos los instantes de la vida, sin correr, como lo han llegado á aconsejar morales posteriores, atropellando y mutilando lo actual en sacrificio á un mañana que, si con lógica rigurosa se le busca, hasta agotar las consecuencias de tal doctrina, sólo puede estar más allá de la muerte, como la promesa de las religiones.

El anónimo sevillano del siglo XVI, cuando, en España, las verdades filosóficas parecen haberse

refugiado más bien en las almas de los poetas, enunciaba sencillamente :

Iguala con la vida el pensamiento,

¡la única ley moral! Y que puede ser interpretada como el último enunciado del consejo antiguo, según el cual hemos de traer el pensamiento á la práctica de todas las horas y hemos de recibir en el alma la imagen también de todas las horas realizadas, logradas, conforme á la voluntad interior. Porque cuando todavía las nuevas metafísicas no habían partido en dos mitades el universo, era más fácil pasar del espíritu á la materia, de la teoría á la práctica.

Para los clásicos era cosa tan fácil llevar á sus versos, no sólo los sentimientos, sino hasta las escenas de la vida diaria, — y ésto aun en los más graves géneros literarios, — como difícil sería para nosotros. Contados son los poetas modernos que se resuelven á llamar por su nombre al poeta ó héroe á quien saluden ó lloran en sus versos. Y muchos hay, particularmente entre los afectos al artificialismo de alguna escuela contemporánea, á quienes « todos los hombres del Rey y todos los caballos del Rey » no resolverían á citar el verdadero nombre del sitio que les inspiró algunos versos. Digan sino la extraña impresión que reciben al leer, por ejemplo, aquella incomparable poesía en que Fray Luis de León

llama á un músico por su verdadero y cristianísimo nombre :

El aire se serena
Y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
La música extremada
Por vuestra sabia mano gobernada.

Lo cierto es que hoy, todos, ante la necesidad de usar un nombre propio en la poesía (nombre de alguien que exista y que no sea tan decorativo que por ello se salve, nombre de algún amigo á quien veamos día á día por las calles, nombre, en fin, en las mismas condiciones en que lo usarían los griegos) nos sentimos inclinados á exclamar, como Matthew Arnold : No, en las márgenes del Iliso, no había mujeres que se llamaran *Wragg*.

Mas el aludido consejo clásico ha sido frecuentemente interpretado, — y con razón, puesto que los líricos antiguos no acostumbraban á explicar directamente su espíritu, — mejor como un consejo de *sabiduría de vivir*, que no como una moral de poetas; que á verdadera moral de poetas equivale el consejo de aprovechar las emociones de cada instante con el fin de sacar de ellas enseñanzas para el espíritu, ejercicio del sentimiento, y, sobre todo, *expresión*. El aludido consejo clásico se encuentra ya, en esta significación más vital que intelectual, entre las

muchas verdades del sentir común, y, desde tal punto de vista, lo que hayan dicho los poetas á este propósito podría muy acertadamente clasificarse en el grupo que, por oposición al *folk-lore* (la sabiduría popular) se ha dado en llamar *poet-lore* (la sabiduría, la *sagesse*, de los poetas). Villon, en una balada á su amigo, le aconseja :

« Or beuvez fort, tant que ru peult courir. »

Mas considerad, por ejemplo, EL TESTAMENTO de Gœthe y poned atención á estas palabras : « Que tu gozo sea moderado en la abundancia y la bendición; que la razón esté siempre alerta cuando la vida goza de la vida; es así como el pasado cesa de ser efímero; así el porvenir está de antemano en nosotros; *así el momento presente es la eternidad.* » Aquí, de la sabiduría vital, se asciende y se llega derechamente á un sentimiento por completo intelectualizado de los instantes vividos; aquí el poeta, sin disfrazar su consejo interior bajo símbolos externos, ha expresado de modo directo el amor intelectual hacia el momento presente : secreto de espíritu clásico. Y mucho antes de escribir estos versos, que él mismo consideraba como el fruto de su larga experiencia de pensador, Gœthe, siempre respetuoso para los instantes y buscando su inspiración en los fáciles acontecimientos que cruzan por

ellos, daba, en conversaciones, estas enseñanzas, verdaderos preceptos ó reglas, en que la atención del novicio no puede menos de interesarse profundamente : « Ante todo, deseo poneros en guardia contra las grandes invenciones sacadas de vuestra propia mente, pues para ellas es preciso exponer puntos de vista de las cosas, y, cuando se es joven estos puntos de vista difícilmente resultarán justos. Aún es, entonces, muy temprano para tales ejercicios. Aparte de que el poeta, con los caracteres que inventa y las ideas que desarrolla, *pierde una porción de su propio ser*, y más tarde, en las otras producciones, no tendrá la misma abundancia por haberse despojado de sí mismo... Desconfiad de los grandes asuntos. La afición á ellos es error de los mejores espíritus, de aquellos justamente en quienes se halla más talento y más nobles fuerzas; error que también ha sido el mío y cuyos perjuicios hoy reconozco... El presente tiene también sus derechos : los pensamientos, los sentimientos que surgen á diario en el alma del poeta, quieren y deben ser expresados; pero si traemos en la mente la preocupación de una gran obra, ella anonadará en nosotros todo lo que no sea ella. Y todos los pensamientos extraños serán alejados y *hasta las comodidades mismas de la vida se perderán por mucho tiempo.* ¡ Qué gasto y cuál tensión de fuerzas intelectuales no

se requiere para ordenar dentro de sí propio y organizar un gran conjunto! ¡Y cuántas fuerzas y qué tranquila y no turbada existencia son necesarias para proceder á la obra, para fundirlo todo en un chorro único de expresiones justas y verdaderas! Y como os hayáis engañado en el dibujo del conjunto, íntegra la obra se ha perdido; y si en un vasto asunto no sois siempre completamente dueños de las ideas que tratáis, entonces, de cuando en vez, habrá manchas en vuestra obra y por ellas recibiréis vituperio. Así el poeta, con tantas fatigas, con tantos sacrificios, ni hallará gozos, ni hallará recompensas, sino aburrimientos que matan toda energía. Pero cuando el poeta, por el contrario, lleva cada día su pensamiento sobre el presente, si trata inmediatamente y cuando la impresión está aún viva los asuntos que de suyo se le vinieren á ofrecer, entonces será bueno cuanto haga; y si por ventura no acierta á veces, tampoco se habrá perdido mucho. »

Salvo esto último de llegar á la obra aún vibrante por la emoción recibida, — como aquellas pastoras de los idilios que, por tal de aprender más presto la música, arrebataban á los labios de sus amantes pastores las flautas todavía temblorosas con el soplo de éstos, — salvo esta teoría que por muchos ejemplos y elocuentísimos podrían algunos des-

mentir, todos convendrán con los consejos de Gœthe. (1)

Los asuntos de todos los días, se ha dicho, — y la vuelta contra *el realismo* ha exacerbado semejante opinión, — los asuntos de todos los días no sirven para los poetas. Las diáfanas alas de la poesía con tan materiales fardos á cuestas, quedaran inmóviles, como las mariposas crucificadas en las cajas del naturalista; las alas diáfanas de la poesía se mueven hacia rumbos ideales, y ni de la verdad ni de la mentira se alimenta el arte, sino de sus propias visiones.

Pero no es imitar las escenas ó los momentos de la vida lo que hoy propongo : no es la vieja teoría de la *mimesis*, — que antiguos retóricos, por otra parte, supieron resolver dentro del más cabal idealismo (¿Á qué tornar á la discusión fatigosa?) no; basta partir de la misma y de las cosas actuales y presentes, — pues entre ellas alentamos, — sin que sea menester describirlas ni detenerse entre sus redes materiales; antes volar de ahí para más altura; alzar siempre el vuelo *de sobre la tierra*, y harmoniosamente desarrollar, en la ascensión, la

(1) Es curioso notar que Nietzsche, en el *Ecce Homo ó como se* deviene *lo que se es*) (obra cuya edición francesa prepara ya el *Mercure*), dice que sólo podía escribir sus teorías cuando había empezado á no creer en ellas y, frecuentemente, cuando ya su pensamiento estaba ocupado en nuevas y aun opuestas meditaciones.

cinta del canto, para que de nuevo encadenemos la tierra á las manos de los dioses imaginados, y otra vez construyan los hombres la ley superior que fluye de los discursos de Diótima, y á virtud de la cual las bellezas particulares de las cosas se funden y exhalan por el torbellino de la mente, hasta la Belleza Esencial.

« Pero si tú mismo no te encuentras antes hermoso en vano buscarás la belleza, porque su conocimiento no es más que una reminiscencia ». — Estas son palabras de Plotino.

Julio 1909.

LA
NOCHE DEL 15 DE SEPTIEMBRE
Y LA
NOVELÍSTICA NACIONAL

« Esa vieja hora de media noche que destella todavía sobre nosotros, con su brillo rubicundo, á través de los siglos ». — Carlyle.

LA NOCHE DEL 15 DE SEPTIEMBRE Y LA NOVELÍSTICA NACIONAL

PRETENDE cierto crítico que, en verdad, estas entidades abstractas: *la ciudad, la gente,* no existen para el espíritu sino en concepción, ya que la vida de cada quien, por el simple hecho de su afluencia con la vida de otro, transforma á éste en personaje activo, singular, y lo arranca del montón anónimo; y ya que el medio en general, considerado como una influencia sumada y colectiva de varios agentes, obra sin duda sobre nosotros, pero no ante los ojos de la conciencia, pues ésta sólo recibe datos de las cosas individuales. Y ésto, — que se decía para aplicarlo á algún novelista incipiente cuyo primer libro no dejaba impresión de la vida de la ciudad, — no es mero subterfugio para defender torpezas técnicas. Sin duda que el joven novelista no hacía, al desdeñarse de producir el efecto de la gente, de la colectividad humana, de la ciudad, sino obedecer á la ley del menor esfuerzo, y de fijo que no se había

puesto á definir especialmente la razón de subjetivismo ó idealismo con que el crítico los disculpa (quien, por otra parte, está muy en su papel al interpretar la tendencia subconsciente del autor); pero ésto no quita que el procedimiento discutido sea, de veras, un procedimiento de novelar tan conforme con las modernas tendencias, que todos sentimos tener sobra de razones para defenderlo. Cierto que Georges Rodenbach ha hecho la novela de Brujas persiguiendo incansablemente la impresión de la ciudad en el ánimo y en el destino de un hombre, de modo sistemático en *Bruges-La-Morte*, y con un sistematismo más diluído, menos escueto, más elegante si se quiere, en *Le Carillonneur*. Pero, en verdad ¿es la ciudad la que influye en los personajes de Rodenbach ó son ellos quienes prestan á la ciudad sus atributos y sus bellezas interiores? La estética de los modernos se resuelve por lo segundo. Y hasta el proloquio vulgar que dice de alguien, por ejemplo, que *estuvo en París pero que París no estuvo en él*, claramente muestra cómo en la convicción popular ha enraizado ya la idea de que todos van por el mundo á cuestas con su psicología y de que no hay París ni bellezas de París donde no hay ojos que lo vean ó sensiblidad que las perciba. — En « los seis libros inmortales de Jane Austen », hallaréis que los personajes cambian

de ciudad y residencia sin que á la autora le ocurra describir impresiones ó panoramas de los nuevos sitios. Los personajes siguen, para su problema interior y en sus manifestaciones externas (ó, al menos, en aquellas que merecen consideración dentro de un arte que no es de realismo servil), iguales á lo que antes eran, idénticos á sí mismos.

Frecuentemente, en aras del color local los novelistas sacrifican el arte. Lo que no pasara si, convencidos de que la Vida y la Naturaleza imitan al arte, según afirma Oscar Wilde, no se empeñasen en invertir el sentido de la imitación. Los artistas debieran, por eso, imaginar bellas cosas, aun inexistentes, para que los antiguos intermediarios de las filosofías indostánicas, ó los demiurgos del neoplatonismo alejandrino, ó bien los modernos agentes de las *Ideas-Fuerzas* de M. Fouillée, se ocupasen en darles vida corporal.

En nuestra literatura nacional, — particularmente me contraigo aquí á la novela, — el color local y la imitación de la vida han producido un resultado funesto á todas luces : no hallaréis, ó la hallaréis difícilmente, novela nacional en que no se describa esta festividad, la más vulgar de todas, la menos sugestiva de todas : un 15 de septiembre en la noche.

Nosotros, como los atenienses, tenemos orgullo

en celebrar con discursos y poesías, año por año, los aniversarios de las hazañas patrióticas; para lo cual, dicho sea de paso, contamos con un inagotable caudal de oradores y poetas, que, como forzados á quienes por turno va tocando la prueba, no pueden menos de considerar la fiesta nacional como un compromiso amargo, cosa que, al tiempo que envenena el civismo, llena de retórica nuestras tribunas patrióticas, adonde los tristes designados hinchan poesías y oraciones como *hinchaba* perros el loco de que habla Cervantes. — Nosotros, digo, año por año celebramos los aniversarios de las hazañas patrióticas : ¿Y era posible que devotos del color local dejaran sin describir este rasgo tan característico, que parece dar á los libros carta de ciudadanía y pasaporte? Y entre todas las fiestas cívicas ¿cómo no habían de elegir la de más bulto, la de mayores dimensiones, la que se celebra en la plaza más amplia, aquella en que se grita más y más á deshora ? — Don Federico Gamboa nos ha dado un 15 de septiembre.

Hasta Carlos González Peña, este joven de quien esperamos bellos frutos así que se libre de la influencia un tanto exclusiva de su maestro Zola, y de quien esperamos con agrado una prometida nueva novela; hasta él, que por venir en generación más reciente podría haber roto tales tradicionalismos

plebeyos, se ha creído obligado, en méritos de la verdad (no de la verdad artística por cierto), á describirnos la desabrida escena ¡Como si el arte requiriese de estas patrañas para cumplir con sus altos fines! ¡Como si la verdad artística no supusiera una realización completamente interior! ¡Como si el placer estético consistiera en el «frío placer que, — dice Lessing, — resulta de percibir la semejanza de la imitación y de apreciar la habilidad del artífice»!

Este respeto de la *verdad popular* (más que la verdad exterior), es todavía una forma de literatura tendenciosa, y es un fin moral. — Más acertados andaban, hace siglos, los escolásticos : pues ya el propio Sto. Tomás de Aquino y su muy ilustre y lejano discípulo Fray Juan de Sto. Tomás, habían definido la teoría de *el arte por el arte*, de que nos pagamos tanto los contemporáneos, al decir que el arte no puede ser intrínsecamente malo, por cuanto toca sin remedio en la virtud (el bien del intelecto), ya que su bondad consiste en ajustar la idea á la intención.

Tales rápidas observaciones me sugería el corriente rumor de que este año ya no se celebrará, con festividad pública y grito desde los balcones del Palacio Nacional, la fecha del 15 de Septiembre. Y pensaba si con ésto descansarían los lectores de

literatura, olvidados los novelistas de tan enojosa descripción. Mas ello es difícil : porque es tan cierto que el arte no imita lo existente y que se aprovecharía, si le fuera dable, de cosas de otros mundos y aun de otros universos, que apenas las cosas dejan de existir y se convierten en recuerdos ó en leyendas (en algo menos imitable directamente que las existencias actuales, notadlo bien), cuando ya se las apropia como con derecho mayor, y más ahincadamente se trabaja con ellas. Así, no bien habrá desaparecido la fiesta tradicional, cuando ya veréis, no sólo en las novelas, hasta en los artículos de los diarios, que no faltará quien todos los años se acuerde de *los buenos tiempos del* 15 *de Septiembre*, con el aspaviento de afirmar esto tan grato siempre para quien lo dice : « yo existí en tiempos en que existía algo que hoy no existe ya ». Y la Noche memorable, convertida también en arma de los que siempre maldicen de lo nuevo por exaltar lo viejo, vendrá á ser, acaso, enseña para los descontentos de todo género. Y como se refugiaban los últimos gentiles á celebrar los ritos hereditarios, — ya ridículos y adulterados, — habrá quienes todos los años se refugien, la Noche del 15 de Septiembre, no sé en qué aquelarre, no s en cuál catacumba, á tañer una campana y á lanzar un grito.

Agosto de 1909.

HORAS ÁTICAS DE LA CIUDAD

(PRÓLOGO DE UN LIBRO)

HORAS ÁTICAS DE LA CIUDAD

(PRÓLOGO DE UN LIBRO)

Hoy compongo el prólogo de un libro que de juro no he de ver publicado.

Cuando, una vez, me propuso cierto amigo que hiciera yo la crítica de mis propias obras, respondíle que sólo esperaba á escribirlas y á publicarlas; y él me aconsejó que escribiera la crítica de lo que tenía pensado escribir, porque ya había dado, seguramente, en mi defecto, que es comentar todo sin cesar. Hoy ofrezco á la lectura un comentario de lo que no pienso publicar.

La *obra menor*, este género deleitoso del cual pasados los tiempos, sólo tienen noticia los eruditos, pero que tan bien retrata la palpitante é interesantísima vida cotidiana: que ni siquiera tiene que ser sustancioso ú original, — pues que puede conformarse con

ser redundancia de la misma vida; — que apenas requiere buen humor para apuntar todos los días las pequeñas cosas que inventamos; que es descanso para el ingenio y como baño de agua clara adonde dejamos la rigidez que nos viene de cuidar estilos y sutilizar pensamientos; la *obra menor* que suele ser la más humana y sincera manifestación de las almas, y que divierte sin asombrar, interesa sin fatigar; y sana en suma el espíritu, curándolo de posturas difíciles, — no puede satisfacer á públicos inquietos y llenos de *literatura* en el pedantesco sentido que Verlaine daba á esta palabra.

Distínguese la obra menor, no por ser menor en calidad propia, pues que puede, en su género, ser tan perfecta como las principales, sino porque supone la elección de fáciles asuntos, de temas sin trascendencia, y el estilo llano y despejado, por oposición á las obras en que los autores claramente dejan apuntados los pensamientos más altos de su vida. Y así, no puede decirse que los que tratan mal sus asuntos y escriben mal hagan solamente obras menores, porque éstas tienen también su excelencia propia, y lo que las caracteriza de modo más inequívoco es la maestría y la holgura con que las trabajan los autores; donde se deja sentir que tienen potencialidad para asuntos de más grande valor y están adiestrados en ellos, sino que han querido

descansar en cosas más breves y fáciles, seguros de que, al cabo, los lectores reconocerán la buena cepa de su ingenio, aunque no por las nobles cualidades de otros escritos, sí seguramente por la franqueza de la pluma, por la originalidad que apunta, inesperada, en medio del tema más trivial, por lo airoso de la narración y el desembarazo, en fin, de quien trae ya consigo cierta dosis de perfección latente y la va regando en toda parte. Así no es paradoja decir que ha habido, en los mejores instantes de la Humanidad, autores que sólo escribieron de estas obras, ó por natural tendencia á lo ligero, ó por la pereza de la pluma, ó por la estrechez de los menesteres diarios que, no dejándoles vagar para dedicarse á escritores (aunque lo fuesen connaturalmente), apenas les proporcionaron espacio para decir humoradas y apuntar muy breves narraciones.

Es la *facecia*, el cuento breve como los de Juan Aragonés ó los de Bebelius, un arquetipo de lo que yo quiero entender por *obra menor*, aunque muchos otros géneros pudieran clasificarse aquí — Pienso que ya os pasan por la mente los nombres de Bocaccio y de Margarita de Navarra, y que recordáis *decamerones* y *heptamerones* de aquellos que, en siglos incomparables, solazaron los ocios y divirtieron á monarcas y á cardenales, y á los que el pueblo florentino exaltado por la palabra de Savonarola y de Fray Do-

menico de Pescia, daba al fuego en hoguera pública. Y os acordaréis también de Erasmo y toda la literatura *paremiológica* ó de proverbios, los *Dias Geniales ó Lúdieros* (sobre los juegos de los muchachos), de Rodrigo Caro, la *Philosophia Vulgar* de Juan de Mal-Lara, Los *Apotegmas* de Juan Rufo, y todos los muchos y entretenidos libros del *folk-lore*. Hasta los títulos bajo los cuales se agrupan los viejos relatos indican cómo fueron escritos para desahogo del ánimo y contentamiento. Juan de Timoneda, el afamado librero valenciano á quien debe la literatura la recopilación del teatro de Lope de Rueda, — que sin él de fijo quedaría perdido, pues que éste componía sus piezas en la memoria y sin escribirlas, — llama á sus cuentos *El Sobremesa y Alivio de Caminantes*, dejando clara su intención de que se les narre á la hora del reposo, mirando los caminos de la venta y bebiendo vino; que sus cuentos, como él mismo dice, son « para recreación de la vida humana », « para saberlos contar en esta buena vida ». — Y notad que, en muchos casos, fueron los que se dedicaban á género tan agradable y tan frívolo, varones doctos por extremo y capaces de mantener las tesis de Pico el florentino, quienes, muchas veces, hasta escribieron sus cuentos en latín.

Los ingenios cultos ó los sencillos, los distinguidos ó los plenamente humanos, los eruditos y el

pueblo, siempre gustarán de estos libros : unos por su propia virtud mental, otros, tan sólo, porque tales libros son entretenidos y graciosos y que no desdeñan epigrama ni donaire alguno, por audaces que éstos aparezcan.

Pero quienes propiamente forman el público para nuestros libros, — clase intermedia, artificial en sentimientos y en pensamientos, angustiada por prejuicios y reglas para obrar y pensar, anhelante hoy de clasificar autores en *intelectuales* y *no-intelectuales*, — nunca podrán apreciar sabiamente las obras menores y creerá que no son géneros literarios ni las han escrito literatos.

El público nuestro, como que detesta la sana alegría que ellas procuran.

Mas el temor de la algazara que habrían de provocar mis facecias no me detiene un punto en publicarlas, sino la consideración de que por ellas desfilan graves personajes que empiezan ya, con su vida, á estorbar la Historia, y que ellas ponen á contribución para la risa, serias y aun muy vivas cuestiones.

He querido recoger las fábulas que sobre aquellos y sobre éstas andan por la ciudad. Creo, firmemente, que toda villa es Atenas por poco que gustemos de admirarla y de no renegar de ella. Y siempre he juzgado que el caudal que la vida ofrece á los escritores es, á través del tiempo, igual de valioso y

sugestivo, aunque las modas intelectuales y las tendencias de cada quien vayan estrechándonos á considerar sólo limitados aspectos, distintos en las épocas y en los individuos. Imagino que un griego, resucitado á nuestro siglo, nos diría, de nuestro vivir, muy nobles é insospechadas cosas. Hasta en mi ciudad y en mi tiempo se me antoja oir correr, por bocas de gentes y en las calles, chistes y gracias verdaderamente dignos de Atenas, porque concedo al pueblo de hoy la misma inspiración feliz para la risa que el antiguo nos demuestra en las comedias y en otras partes. — La política, al cabo, es casi la única inspiradora de estos afortunados embustes, — igual que en Atenas, — y ellos sirven, muy más que disertaciones largas y mejor aún que las críticas esbozadas, como aquellas coplas de Mingo Revulgo donde tan encubiertamente se censuró el gobierno de Enrique IV de Castilla, — para copiar la disposición espiritual, el instante histórico, y darlos á las generaciones después, como herencia de regocijo que se perpetúa en los labios de los hombres, anima y enriquece las charlas, y es inagotable maná de proverbios populares, en forma de cuentos y discreteos deliciosamente malévolos

Lo más granado y florido de la buena charla popular, pero no lo de mera imaginación, sino lo que retrata situaciones públicas y opiniones de la ciudad,

si bien con mayor recato que en aquellas *Coplas del Provincial* que los eruditos esconden á porfía quiero yo guardarlo en un libro. Tienen un alma las ciudades y se revela por sus maledicencias ingeniosas. Yo quiero guardarlas para deleite de muy pocos, escribiendo con diligencia las que por ventura me lleguen, ó enviando amigos alegres y discretos, á modo de mensajeros, á que me las busquen por las calles; y jurando muy firmemente no entremezclarlas con invenciones propias. Porque en la primitiva y ruda pureza de estas ficciones se encuentra su particular virtud. Son como gritos del espíritu colectivo; son instantes de la vida social. — Y, como las mozas del partido, cuando nos tropiezan por la ciudad, nos llaman, nos guiñan, nos dicen cosas deshonestas, y nos hacen de reir gratamente. — Vale.

Febrero 1910.

DE LOS PROVERBIOS Y SENTENCIAS VULGARES

(« El refrán corre por todo el mundo de boca en boca: según moneda que va de mano en mano gran distancia de leguas, y de allá vuelve con la misma ligereza por la circunferencia del mundo, dejando impresa la señal de su doctrina... Son como piedras preciosas salteadas por ropas de gran precio, que arrebatan los ojos con sus lumbres ». — Juan de Mal-Lara, *Philosophia vulgar*,)

***

(« porque hay algunos tan presurosos del cuento ó dicho que saben, que en oyéndolo comenzar á otro, se le adelantan ó le van ayudando á versos como si fuera salmo; lo cual me parece notable yerro, porque puesto que le parezca á uno que contará aquello mismo que oye con más gracia y mejor término, no se ha de fiar de sí ni sobre esa certeza querer mejorarse del que lo cuenta, antes oirle y festejarle con el mismo aplauso como si fuera la primera vez que lo oye se.,, » — *Corte na aldea e noites de inverno*. Francisco Rodríguez Lobo. Trad. de Juan Bautista Morales, cit, por M. Menéndez y Pelayo.)

DE LOS PROVERBIOS Y SENTENCIAS VULGARES

Hay manifestaciones eminentemente populares que alcanzan la gloria de que sólo las consideren las literaturas distinguidas. Alguna virtud existe en lo que es tan extremadamente sincero, en todo aquello que asume aspectos de espontaneidad, cuando así se le dedican las más lentas, las más laboriosas, las más delicadas de entre las especulaciones literarias. Esa literatura media y abundante escrita para los públicos *prejuiciados*; la que sacia las necesidades mentales de las mayorías semi-ilustradas y toma por signo de distinción un artificialismo cualquiera (el que esté de moda), con lo que consigue, propiamente, revestir los caracteres del *aliteratamiento*, — con ser término intermediario es lo más alejado que pueda darse de los dos extre-

mos : lo popular y lo erudito; al paso que éstos, como en el adagio, se tocan y se comunican, y al fin se entienden humanamente y con delicia.

Porque ¿quiénes sino los varones más literarios se han empleado en el estudio de los refranes, de los adagios, los decires y los proloquios de todo género que, cuándo sentenciosos y cuándo burlescos, andan sazonando la diaria conversación de las gentes?

Cuídanse los *literatos menores* de huir todo lo popular (aun cuando ello adquiera, como siempre sucede en castellano, extraordinarios signos de belleza), é incurren con ésto en el mayor de los *filisteísmos*, en fuerza de parecer exquisitos, el *filisteísmo literario;* y en tanto los eruditos y mayores artistas, desde el Alighieri en su libro *De Vulgari Eloquio*, como el Marqués de Santillana, como Erasmo, Juan de Mal-Lara, Sebastián de Horozco, Juan de Timoneda, Juan Rufo, Melchor de Santa Cruz, Cervantes, Quevedo y muchos más, caen con amorosa ansiedad sobre esta literatura profunda y humanísima de los que no saben leer; acopian proverbios y escriben cuentos donde los agrupan de intención, se deleitan con ellos y los estudian, sin temor á la burdeza de algunos (porque las naturalezas fuertes siempre han amado las palabras precisas), y quieren sentir, tras de su cadencia y sus maliciosas insinuaciones, algo como un testimonio vívido de la

fácil bondad humana, del rico aliento de las generaciones cuajado en deliciosas sentencias. Donde el grande espíritu del pueblo español (para contraerme á nuestro caso), — cuya burla difiere tanto de la refinada y fría de los franceses cuanto va de la acojedora carcajada de Cervantes al agrio gesto y al latigazo de Flaubert, — se derrama y vierte en la más franca de las alegrías y en la más sabia y más benigna de todas las *sabidurías de vivir*.

Un estilista de aquellos para quienes el *gay decir* consiste en restarse elementos de belleza y de harmonía; para quienes un verso bueno no ha de llevar sinalefas ni asonancias (aun cuando suceda que un ritmo feliz explique más que muchas palabras); uno de éstos que borran de su pensamiento y de su corazón aquella mitad del universo que sólo podemos expresar por medio de voces asonantes, bien está que haya declarado cierta vez que no había de traer refranes á su estilo porque tanto era como matar la particular excelencia de sus discursos ¡ Ya se echa de ver que éste no entendía su idioma ! — Pero quienes busquen prestar á sus arquitecturas de ruidos los gallardetes, los festones, las cabriolas, las galas vivas y vistosas que es capaz de proporcionarnos el *libro natural*; quien quiera comunicar á su estilo un temblor humano, una de esas palpitaciones que anuncian la potente vida interior, ese, estro-

peando los prejuicios del menguado artificialismo con una afirmación vital, sacará á puñados del arca profunda de los proloquios y los refranes, agitándolos como cascabeles junto á los oídos del sordo y lanzándolos como cohetes de luces, aun á riesgo de que ya la moda no quiera llamarle *literato*.

El pueblo que ha sabido crear el *romance viejo*, ese género de belleza incomparable y superior, al menos para mi preferencia, tuvo todavía fuerzas para enriquecer la charla de sus hijos con amenidades y sazones que son como joyas naturales, con un precioso caudal de retráeres y brocárdicos, mejores en nuestra lengua, según ya se ha dicho, que en todas las otras.

Muchos adagios, ciertamente, anuncian ya una positiva cultura (como los de griegos y latinos, carácter por el que Juan de Valdés los distingue de los castellanos); pero los legítimos, los primeros, los que figuran en la recopilación que Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, compuso á ruegos del rey Don Juan, más bien dán señales de haber sido improvisados por viejos repentistas y de buen humor á quienes el mucho trato humano había hecho oportunos, y son, según explica el propio Marqués, los « que dicen las viejas tras el fuego ». Juan de Valdés, en el *Diálogo de la Lengua*, donde más de una vez se inspiró en la citada colección del famoso

señor de Hita y de Buitrago, dice de los refranes castellanos, que « son tomados de dichos vulgares, los más de ellos nacidos y criados entre viejas tras del fuego, hilando sus ruecas ».

Yo diré de mí que prefiero, á los que anuncian ya una ciencia que no es la *humana* (como el muy conocido de *salirse por la tangente*), aquellos sanos y vulgares que dicen :

Á chica cama, échate en medio,
Aun non ensillades é ya cavalgades,
¡ Con quién lo avedes quaresma ! con quien non vos [ayunará !
Dueña que mucho mira, poco fila,
En luengo camino é en cama angosta se conocen los [amigos,
El pan ajeno hace al hijo bueno, etc. etc.

Aunque, ciertamente, los que revelan un conocimiento especial y lo ilustran, como los refranes de agricultura de los romanos, suelen ser agradabilísimos :

Mal agricultor será, quien compra lo que la tierra le dá ;
Peor quien trabaja bajo techado, si el día está sereno [y el campo olvidado ;
Es de buena economía dejar á la noche lo que estorba [en el día.

El presbítero Sbarbi, en su *monografía* premiada por la Biblioteca Nacional de Madrid en 1871, señala como fuentes de los refranes, ó deja entender

que lo son, sucesivamente, los libros sagrados (*quien abrojos siembrá, espinas coge*, de San Mateo); los Padres de la Iglesia (*Todo lo vence el amor*, de San Jerónimo); el propio *Catecismo* de las escuelas (*¿Qué quiere decir cristiano?*); los dichos de los sabios (*Dí mentira, sacarás verdad*, de Quinto Curcio); las divisas de caballería (*Ni del Papa beneficio, ni del Rey oficio* : armas de Medina del Campo); los poetas (*Con lo que Sancho sana Domingo adolece*, Rabí Dom Sem Tob, llamado *el rabí sano*, ó *rabí don Santo*); las fábulas (*el parto de los montes*; *están verdes, dijo la zorra*); las anécdotas históricas (*envaine Ud. seor Carranza*); los cuentos populares, *fabliellas* ó *contecillos* (*con la intención basta*; son modelo los *rondalles* de Timoneda, aunque éste tiende á inventar por su cuenta el origen de cada refrán); las animosidades de terruños (*ni hombre cordobés, ni cuchillo pamplonés, etc.*, que corresponde á nuestro : *mono, perico y poblano, no lo toques con la mano*); el amor al lugar natal (*qui non ha visto Sevilla, non ha visto maravilla; qui non ha visto Lisboa non ha visto cosa boa*, que se hallan, en esta lección distinta de la que trae Sbarbi, sobre los grabados de una vieja *Cosmographia* latina del P. Merulo, *auctor damnatus*, á juzgar por una inscripción manuscrita que lleva la portada de mi ejemplar); los dichos de otras lenguas (*cuando la barba de tu vecino veas pelar, echa la tuya á remojar*,

del árabe); el trato social (*al que quiera saber, mentiras en él*; *Dios me dé contienda con quien me entienda*); la filosofía vulgar y la higiene (*quien oye consejo llega á viejo*; *come poco, cena más, duerme en alto y vivirás*); el *arte cisoria* y la culinaria (*en la mesa se conoce la educación; especia cocida especia perdida*); y, por último, cierto gusto alambicado por la aliteración y el *sonsonete*, en que ya después insistiré.

Mas quiero desde luego notar que los refranes no son siempre tan cristianos como anhelaran los puristas y que en ellos, más que en parte alguna, se manifiesta cuán poco entiende el vulgo de catolicismo. ¿Pues no es él quien ha dicho que *la pobreza es escala para el infierno*? pues, y los proverbios que rezan *piensa mal y acertarás*, *entre santa y santo pared de cal y canto*, y otras malicias? También sale en ellos á flote el espíritu de rebeldía tan característico del pueblo que ha cantado á Fernán González, á Bernardo del Carpio y al Cid (todos levantiscos). Ejemplo : *para los desgraciados se hizo la horca.*

Quieren muchos decir que tienen los proverbios, los *pequeños evangelios*, grandísima utilidad práctica, y que sirven para orientar la conducta de la gente sin ley; pero yo mejor los entiendo como manifestaciones desinteresadas, independientes de móviles de acción, que nacen por una necesidad estética

de reducir á fórmulas la experiencia (ciertamente), pero no para usar de ellos en los casos de la vida, sino para explicar y resumir situaciones ya acontecidas. Una necesidad puramente teórica de generalizar, ha originado la mayoría de esas breves sentencias ó consejos, y por eso casi todos son inmorales, ó mejor *amorales*; aparte de que quieren más retratar *el mundo como es*, que no proponer otro *como debiera ser*. En tal concepto, son comparables á las máximas de la Rochefoucauld y los moralistas de su género, que sirven para conocer mejor el alma de los hombres, pero no para orientar la acción inmediata; que tienen carácter teórico, y no de utilización vital. — Los refranes ni los proverbios han servido nunca para regir la conducta de nadie. Se empeña el ya citado Sbarbi en que un joven fogoso, se recatará en cuanto recuerde que *quien ama el peligro en él perece*. No lo creo, ni habrá quien lo crea. Cuando mucho sucederá que sus amigos, lamentando alguna catástrofe, recuerden el dicho refrán, como para resumir ó explicar lo ya acontecido. No sé quien ha dicho que la experencia de la vida es inútil porque llega después del momento en que hubiera sido provechosa, y porque cada nueva situación es incomparable con las anteriores. Y la misión de los refranes es, en verdad, abreviar rodeos y explicaciones imprecisas, que ahorrarán á todos, dándoles los

pensamientos ya formulados, la tarea de pensar de nuevo sobre situaciones ya resueltas, pero una vez que esas situaciones han *acontecido* ó se han realizado. Decir que los refranes rigen la conducta ó pueden regirla es cosa pueril, y yo mantengo que sólo sirven para narrar, para explicar, para discutir. El refrán no tiene más fin que servir á las conversaciones é ilustrarlas ¡ Lástima da que se empeñen en buscarle otra justificación ! Hasta aquella tendencia á generalizar lo individual (que ya apunté arriba como motivo de inmoralidad) le ayuda en tan sabrosa misión. Los refranes son manifestaciones estéticas.

Ni podría ser moral, por otra parte (aun cuando sea psicología y de la mejor, de la indiscutible, de la axiomática), la sincera declaración de los casos del mundo, que nunca se han podido ajustar bajo sistema finalista alguno. Y, cuando ésto no bastara, ese *anonimato*, esa inconsciencia con que germinan los refranes, como si fueran una condensación del vaho de los hombres, nos pone en desconfianza respecto de su rigidez moral. — Además, los refranes destruyen por sí solos y echan á rodar toda esperanza que se abrigue en cuanto á su utilización ética, cuando también dicen : *nàdie escarmienta en cabeza ajena*. Pues si ésto es verdad, no anduvo el sevillano Juan de Mal-Lara muy perdido en llamarles *philosophia vulgar* (y no *éthica vulgar*) porque lo

único que sí realizan á maravilla es declarar el concepto del mundo que tiene el pueblo. Y ni Sancho, el hombre de más dichos que puede imaginar la fantasía, usó nunca de su destreza más que para disculparse, pero nunca para decidirse.

Interviene, por último, en la formación de los proverbios un sentimiento lírico en el espíritu popular y que hace que todos prefieran hablar en verso y no en prosa. El aire de canción de algunos proverbios (y ésto ya es sabido), es la única explicación de su existencia. Ya es el puro ritmo lo que los hace pegadizos, ó ya una aliteración, una traslación de sentido, un equívoco de vocablos, que, en el fondo, deslumbran siempre á los sencillos. Ejemplos : *Horozco, no te conozco*; *ser el pagano*.

En los juegos de los muchachos se perpetúan de estos dichos en cantitad, acompañados con cierta tonada monótona, á compás de la cual giran todos dándose las manos :

> Á estira y afloja perdí mi caudal,
> á estira y afloja lo vuelvo á encontrar.

Para penetrarse bien de lo que afirmo, fuerza es distinguir, en la literatura *paremiológica*, dos especies : una de ellas es de la que he tratado y está ya bastante definida para mi propósito; la otra son los proverbios que no tienen de los populares sino la

forma, pues que los escriben con propósitos congruentes, los escritores y los poetas. Para mejor distinguir, bastaría comparar la recopilación del Marqués de Santillana, á que ya hice mención, con sus *Proverbios de gloriosa doctrina é fructuosa enseñança*, donde la congruencia moral es evidente, hasta por ser, como son, consejos de un padre á su hijo :

Fijo mio mucho amado,
para mientes,
é non contrastes las gentes,
mal su grado :
Ama é serás amado,
é podrás
façer lo que non farás
desamado.

Como ilustración y curiosidad, contaré lo que aconteció, ha poco, en mi ciudad natal : al lado de Monterrey y sobre el potrero de las lomas del Sur, estaba situado un depósito de pólvora, un *polvorín*, muy cerca del cual vivía, con su familia y su pequeña hacienda (caballos, cerdos, gallinas y perros), el encargado de cuidarlo. Un día aconteció, por no se sabe qué abandono, que estallara toda aquella pólvora; con lo que, naturalmente, desaparecieron el polvorín, la casa del encargado, éste y toda su familia y sus animales. Como el estallido fuera tal que conmovió hasta la misma ciudad, luego acudie-

ron á saber lo que sucedía. Y lo que sucedió fué que sólo hallaron, único resto de aquella colonia, ¡un gallo! desplumado, aporreado y descaecido, pero, salvo estos accidentes exteriores, enteramente ileso. Los diarios de la ciudad comentaron el caso jocosamente; y desde entonces, siempre que en Monterrey se trata de ponderar las astucias ó la impenetrabilidad de los que salen incólumes del peligro ó sobreviven á las catástrofes, se dice : *éste es como el gallo del polvorín.*

En todo México tenemos sobrados ejemplos de fenómenos como éste y como todos los apuntados. Si mi ventura me lo concede, otra vez he de tratar en ello con estudio y mayor aliento.

Junio de 1910.

ÍNDICE

OPINIONES.

Las tres « Electras » del Teatro ateniense..... 8
La *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, novela perfecta 67
Sobre la estética de Góngora..... 89
Sobre la simetría en la estética de Gœthe 133
Sobre el Procedimiento Ideológico de Stéphane Mallarmé 141
Sobre las *Rimas Bizantinas* de Augusto de Armas 165

INTENCIONES

Tres diálogos : I. — El Demonio de la Biblioteca 191
II — El duende de la Casa..... 207
III — Las Cigarras del Jardín..... 217
Sobre un decir de Bernard Shaw..... 237
Las Canciones del momento..... 249
La Noche del 15 de Septiembre y la Novelística Nacional 261
Horas áticas de la Ciudad, prólogo de un libro.. 269
De los Proverbios y sentencias vulgares..... 279

CHARTRES. — IMPRENTA ED. GARNIER. — 28-10-10.

864.6 R45C
a39001 008197983b
36525